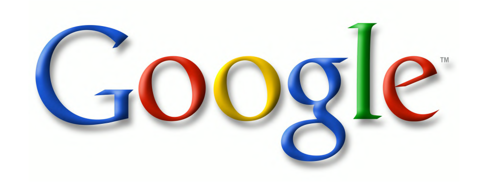


Rwyer
NAF

HISTOIRE UNIVERSELLE
DU THÉATRE

HISTOIRE UNIVERSELLE

DU THÉATRE

POITIERS. — TYP. DE A. DUPRÉ.

HISTOIRE
UNIVERSELLE
DU THÉATRE

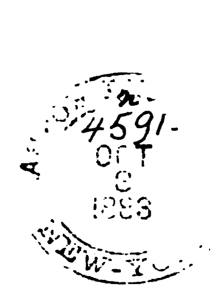
PAR

ALPHONSE ROYER

TOME TROISIÈME.



PARIS
LIBRAIRIE A. FRANCK
(F. VIEWEG, propriétaire)
67, RUE RICHELIEU, 67
1870



HISTOIRE

UNIVERSELLE

DU THÉATRE

CHAPITRE XXV.

—

XVIIe SIÈCLE.

—

THÉATRE FRANÇAIS.

I.

Prédominance du théâtre espagnol et du théâtre français. —Influence espagnole. — Coup d'œil général.

Le XVIIe siècle est le grand siècle du théâtre en France et en Espagne. A ce moment, l'Italie perd tout le fruit des travaux du Bibbiena, de Machiavel, du Tasse et de l'Arioste ; l'école de Shakspeare est abandonnée en Angleterre ; dans le reste de l'Europe, c'est encore le temps des essais ou de l'imitation. La France et l'Espagne remplissent donc la principale partie de cette période glorieuse. D'une part, Pierre Corneille, Racine, Molière ; là-bas, Calderon, Tirso de Molina, Alarcon.

Ce qui caractérise le mouvement espagnol du XVIIe siècle, c'est qu'il est complétement original,

tandis que le mouvement français provient à la fois de l'antiquité, des Italiens du XVIe siècle et de l'Espagne contemporaine. Le premier de nos véritables drames et la première de nos comédies de caractère sont des reflets espagnols ; la plupart des sujets traités par Molière sont puisés dans le vieux répertoire italien, quand ils ne viennent pas des anciens ou de quelque auteur castillan. Au XVIIe siècle, toute personne un peu lettrée lit et parle couramment l'espagnol et l'italien. Nous avons vu, pendant tout le XVIe siècle, l'imitation de l'Italie dominer le goût parisien, non-seulement dans la sphère de la littérature, mais encore dans les moindres détails de la vie. Dès les premières années du siècle qui suit, malgré l'impopularité des souvenirs de la Ligue, nous voyons la mode espagnole régner sans rivale dans la bourgeoisie aussi bien qu'à la cour. On ne porte plus que gants et collets d'ambre d'Espagne ; on ne monte que genets d'Espagne ; on se parfume d'eau d'ange ; les femmes reçoivent les visiteurs dans leur *alcôve ;* on hume le chocolat, on joue le *hocco ;* on râcle de la guitare, on danse la *pavane*, les *canaries*, la *passa-caille;* on guinde le jargon galant à la hauteur des *agudezas* du Prado et de la Calle-Mayor. La pointe devient le dernier mot de l'esprit français ; on la retrouve même dans Corneille, et il faut le bon sens de Molière pour la condamner, malgré le public qui applaudit le sonnet d'Oronte. Il est vrai que nous prenons de l'Espagne littéraire ce qu'elle a de bon, du même coup que nous nous affublons de ses ridicules. Les comédiens espa-

gnols, appelés à Paris à diverses reprises, ne contribuèrent pas peu, en popularisant leur répertoire, si différent du nôtre, à développer le génie de nos grands maîtres, en même temps qu'ils donnèrent carrière aux pauvretés des Scudéry, des Thomas Corneille et des Scarron. Le *Cid* et le *Menteur* forment comme les deux arches d'un pont merveilleux qui, à cette époque mémorable, unit les deux littératures dramatiques de l'Espagne et de la France.

Nous allons parcourir ces différentes phases, en tenant toujours compte des centres où se produisent les hommes et les œuvres, et en remettant à leurs plans, parmi leurs contemporains, les écrivains illustres dont on a trop oublié l'humanité pour les hisser sur le piédestal des dieux.

Ce tableau du théâtre au XVII[e] siècle ne ressemblera pas toujours à ce que l'on a coutume de lire sur ce sujet, qui est loin d'être aussi épuisé qu'on le croit généralement. Ce que je vais dire sera dit sans système, sans parti pris, sans préoccupation de ce qui a été dit auparavant. Les faits donneront souvent d'éclatants démentis aux opinions erronées qui nous sont venues des cabales, et qui ont cours même encore aujourd'hui sans que personne les contrôle. On devra reconnaître, entre autres exemples, que sans l'intervention personnelle de Louis XIV, Molière n'aurait pu écrire aucun de ses chefs-d'œuvre. Quand on voit Molière, Racine, Quinault, Lully, Dancourt et tant d'autres avoir leurs grandes entrées chez le roi Louis XIV, et s'entretenir avec lui de tout ce qui con-

cerne leur art, recevant ses observations ou les combattant, et toujours bien accueillis par ce souverain, qu'on nous représente comme inabordable à tous, que deviennent les déclamations contre cet homme, que nous voyons si aimable, si prévenant et si poli, qui fait déjeuner à sa table Molière, un comédien, et qui ouvre lui-même la fenêtre pour donner de l'air à Dancourt, un autre comédien, indisposé subitement à Versailles? La vie intime de ce superbe monarque est pleine d'enseignements de ce genre et de réfutations des lieux communs reçus, pour qui veut l'étudier non dans les auteurs modernes, mais dans les publications de l'époque.

Que le lecteur me permette maintenant, s'il veut avoir une idée exacte du monde littéraire et politique où nous allons entrer, qu'il me permette, dis-je, de le conduire par la main jusqu'au théâtre du Marais, situé dans la vieille rue du Temple. C'est au Marais et non à l'Hôtel-de-Bourgogne, comme l'ont prétendu à tort quelques auteurs, que le *Cid* fut représenté pour la première fois. Le fait est prouvé par le pamphlet de Mairet et par une lettre de Mondory que nous citons plus loin, et encore mieux par la raison que c'est Mondory qui créa le rôle de Rodrigue. Or Mondory resta directeur du théâtre du Marais jusqu'au jour où la maladie le força de renoncer à la scène. Que le *Cid* ait été joué plus tard à l'Hôtel, ainsi que le prétend Mouhy dans ses *Tablettes dramatiques*, cela était dans le droit et dans les usages du temps, quoique pourtant je ne trouve nulle part trace de ce détail.

II.

Première représentation du *Cid* au théâtre du Marais. — La salle. — Les spectateurs. — La pièce. — Les auteurs.

Nous sommes au mois de décembre 1636.

La vieille rue du Temple, où depuis 1620 s'est établi le théâtre du Marais, installé d'abord rue de la Poterie, près de la Grève, est encombrée de carrosses, de chaises, de cavaliers et de gens de pied qui viennent assister à la représentation d'une pièce nouvelle de l'auteur de *Mélite*, de la *Place royale* et de l'*Illusion comique*.

On s'attend à un imbroglio à l'espagnole, capable d'égaler le succès de la *Marianne* de Tristan l'Hermite, représentée cette même année sur la même scène. Le fameux Mondory, qui a créé avec tant de retentissement, en 1629, le rôle de Massinissa dans la *Sophonisbe* de Mairet, celui de Brutus dans la *Mort de César*, par Scudéry, celui de Jason dans la *Médée* de Corneille, en 1635, et qui vient enfin de se couronner de gloire par le succès obtenu dans la pièce de début de Tristan, jouera ce soir le rôle de Rodrigue dans la nouvelle tragi-comédie du sieur Corneille. C'est Mlle de Villiers, actrice adorée du public, qui représentera le personnage de Chimène. Les loges et les galeries sont déjà encombrées, le parterre est

inabordable. Quelques places de banquettes restent libres sur la scène. Entrons, quoique les chandelles soient à peine allumées.

La salle du Marais n'est guère plus avenante ni plus commode que celle de l'Hôtel-de-Bourgogne, sa rivale : c'est la même forme carrée, rappelant l'ancien emplacement d'un jeu de paume ; c'est la même profondeur étroite, qui place les spectateurs des loges beaucoup trop loin des acteurs. Des galeries on ne les voit que de côté. Le parterre, où une masse compacte se tient debout et serrée, est semé de marauds mêlés avec les honnêtes gens. Gare qu'il n'y éclate, selon l'usage, quelque querelle ! Heureusement il ne reste pas assez d'espace pour qu'on puisse y mettre l'épée à la main.

L'élite de la cour et de la ville garnit les bancs des loges, où les femmes étalent le luxe de leurs toilettes. Ici les dames de Rohan et de La Trémouille, la maréchale de Témines, les deux filles du maréchal de Châtillon, les deux plus jolies huguenotes de Paris, Henriette et Anne de Coligny. Les cordons bleus ne manquent pas ; on aperçoit même des princes du sang. Voici le prince de Condé, Henri, deuxième du nom, et son jeune fils le duc d'Enghien, qui sera le grand Condé dans l'histoire ; un peu plus loin, César, duc de Vendôme, le fils aîné du roi Henri IV et de la belle Gabrielle, qui fut embastillé quatre ans par le Cardinal pour avoir conspiré avec Chalais. Il se dédommage du temps perdu en protégeant le théâtre, qu'il affectionne à ce point d'entretenir dans son hôtel une

troupe de comédiens qui lui appartiennent. Ce jeune homme de vingt ans, d'une si belle figure sous ses cheveux blonds, c'est son fils, le Duc de Beaufort, celui qui, dans quelques années, sous la Fronde, deviendra la coqueluche des dames de la Halle.

Mais nous allions oublier la femme la plus intéressante par le rôle qu'elle joue dans les affaires politiques, cette belle personne aux blanches épaules, nièce du cardinal de Richelieu, que l'on nomme Mme de Combalet. Ce n'est pour le moment que la veuve d'un petit officier, mais dans deux ans on l'appellera la Duchesse d'Aiguillon. Elle protége M. Corneille, de Rouen, et c'est à elle qu'il se propose de dédier le *Cid.* Les pöëtes en renom la viennent saluer. Chapelain et Boisrobert lui servent d'aides de camp. Le pauvre Colletet, le poëte crotté, se tient dans un coin du parterre, pour cacher le désordre de sa toilette. Sa servante, qu'il a épousée, lui raccommodera demain son habit noir qu'on lui a déchiré en entrant. Renaudot, l'ex-marchand de remèdes secrets, qui depuis cinq ans a créé sa *Gazette*, écoute en souriant les vantardises de La Calprenède et de Georges de Scudéry. Tous les deux, avant le succès, se montrent bienveillants au petit confrère provincial qui n'a pu venir de Rouen, faute d'argent peut-être, pour assister à la première représentation de sa pièce.

Scudéry et La Calprenède sont les deux capitans du Parnasse dramatique, tant par leurs allures martiales que par la tournure provocante de leur esprit. En tête de sa tragi-comédie intitulée *le Trompeur puni*, ré-

cemment imprimée chez le libraire-éditeur Antoine de Sommaville, Scudéry ne s'est-il pas avisé de faire graver autour de son portrait cette légende ridicule :

Et poëte et guerrier
Il aura du laurier.

Et aussitôt un plaisant a modifié l'exergue en ces termes :

Et poëte et Gascon
Il aura du bâton.

La sœur de Georges de Scudéry, qui l'accompagne au théâtre et qui se prélasse là-bas dans une loge où tous les beaux esprits la viennent complimenter, est fort laide, comme vous voyez. Elle est grande, maigre et noire, et sa figure est d'une longueur démesurée. Elle n'a encore livré au public aucun de ses romans, mais tout le Paris élégant connaît les précieux fragments du *Grand Cyrus* et de la *Clélie*, dont elle fait de temps en temps des lectures à l'Hôtel-Rambouillet. Mairet et Du Ryer, les deux gros fournisseurs dramatiques du jour, se promènent dans les couloirs, espérant que la réussite du confrère rouennais ne retardera pas trop longtemps l'*Illustre Corsaire* et la *Lucrèce*, deux de leurs ouvrages à la veille d'entrer en répétition. Mairet est le fameux auteur de la *Sophonisbe;* Du Ryer est le poëte affamé de l'*Argénis* et de *Cléomédon*, qui vend ses vers à son éditeur à raison de quatre francs le cent les alexandrins, et de deux francs les petits. Vous apercevrez aussi, dans un recoin obscur,

quelques-uns des acteurs de l'Hôtel-de Bourgogne, d'abord le directeur-acteur Bellerose, qui flaire et redoute un succès chez ses concurrents; il est flanqué de Guillaume Gorju, farceur engagé pour remplacer Gaultier Garguille, qui vient de mourir. Gorju est un ancien pître d'arracheur de dents. Il appartient pourtant à une famille distinguée, car on l'appelle de son nom Harduin de Saint-Jacques. Il joue sous le masque, avec un grand succès, les médecins ridicules. Il est long, noir de peau et de cheveux; il a les yeux enfoncés dans la tête et possède un nez proéminent. Lenoir et sa femme, transfuges du Marais à l'Hôtel-de-Bourgogne, viennent voir jouer aussi leurs bons petits camarades. Jodelet, le grand comique de la troupe royale, escorte ce soir-là Mlles Beaupré et Vaillot. Mais, silence! les violons donnent le signal, le rideau se lève, et le *Cid* commence entre deux haies de spectateurs qui ont payé leur écu pour s'asseoir aux deux côtés de la scène. A peine s'il reste aux acteurs assez de place pour se mouvoir. Le décor n'a rien de merveilleux, car ce n'est pas ici une pièce à machines, comme le Marais en donne quelquefois. Un rideau de fond, quelques plans de châssis sur les faces latérales, une scène sans rampe, éclairée par un mélange de lampes à deux mèches et de chandelles de suif suspendues en manière de lustres, et qui jettent autant de fumée puante que de douteuse clarté : voilà le matériel décoratif qui va servir de cadre au chef-d'œuvre.

Mlle de Villiers, ou plutôt Chimène, expose son

amour pour Rodrigue à sa confidente Elvire (1). Elle est très-bien attifée à la dernière mode. Un grand seigneur, comme c'est l'usage, lui a fait présent, en tout bien tout honneur, de ce magnifique habillement. L'Infante fait son entrée; puis arrive la scène sixième entre le Comte et Don Diègue, où commence réellement l'exposition du sujet.

Le public a senti tout d'abord qu'il était sorti de la convention habituelle. Il voit enfin de vrais hommes, de vraies passions, de vrais caractères. Il reste étonné, ébahi. L'amour et le point d'honneur sont en jeu; c'est l'essence même du monde d'alors, aussi bien du monde français que du monde espagnol. Le soufflet et l'épée tirée sont des coups de foudre. Les femmes ont frémi. Chaque gentilhomme dans la salle a mis involontairement la main à la garde de son épée. On n'est plus au théâtre, on est dans la vie. Survient Rodrigue après le désespoir du vieux Don Diègue, et cette merveilleuse scène où le père insulté demande à son fils de le venger du père de Chimène. Une profonde terreur s'empare de toutes les âmes. Les stances de Rodrigue, récitées par Mondory avec une expression touchante, terminent le premier acte par un triomphe; c'est dans la salle une agitation, un frémissement universel. Les uns s'exaltent, les autres froncent le sour-

(1) Une lettre de Scudéry, en réponse à la lettre apologétique de Corneille, établit que c'est M[lle] de Villiers qui créa le rôle de Chimène: « Mondory, la De Villiers et leurs compagnons n'étant pas dans le livre comme sur le théâtre (dit cette lettre), le *Cid* imprimé n'est plus le *Cid* que l'on a cru voir. »

cil. Comment l'auteur va-t-il se soutenir sur ce ton? Il y a quatre actes encore à franchir. Voyons, voyons! La cabale naissante n'a pas perdu tout espoir. Mairet et Scudéry trouvent que le sujet de la pièce n'a pas le sens commun.

Au second acte, Mondory, très-bien costumé, Mondory qui joue en petits cheveux et sans avoir voulu s'affubler de la perruque traditionnelle, enlève tous les suffrages dans la scène du défi. Il est plein de chaleur, de jeunesse, d'héroïsme :

> J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur,
> Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur.

Le Comte rend justice au sentiment qui anime son jeune rival, et la sortie des deux personnages s'effectue au milieu d'un tonnerre de bravos.

> Viens; tu fais ton devoir, et le fils dégénère
> Qui survit un moment à l'honneur de son père.

La pièce marche ainsi de transports en transports. Quand on voit revenir Rodrigue tout sanglant chez la fille dont il a tué le père, les envieux relèvent la tête ; ils espèrent un moment que cette audace fera sombrer le succès. Point! Le public a éprouvé d'abord un frissonnement douteux, mais il a trop adopté d'avance le sentiment d'héroïsme qui domine dans cette histoire pour revenir à la pruderie bourgeoise. Il accepte donc la justification de Rodrigue, qui ne veut que mourir de la main de Chimène, puisqu'il a pu l'offenser. La plainte de Chimène au Roi, demandant justice du meur-

trier, la défaite des Mores et le sublime récit qui l'annonce, le combat de Rodrigue et de Don Sanche, l'aveu qui suit la fausse nouvelle du trépas de Rodrigue, le retour du héros, son nouveau départ pour de nouvelles victoires qui lui vaudront le pardon de sa Chimène, tout cela est accompagné d'une succession non interrompue d'acclamations, de pleurs, de sanglots et d'émotions de toutes sortes. Beau comme le *Cid* devient un dicton populaire.

En vingt-quatre heures tout Paris savait l'impression profonde produite par l'œuvre du sieur Corneille. On se demandait avec stupéfaction où ce petit avocat sans cause, ce fonctionnaire subalterne des eaux et forêts de la Normandie en la table de marbre du palais de justice de Rouen, avait été chercher toutes ces belles choses. Sous le coup de l'émotion, Chapelain, qui ne connaissait pas encore le rôle que lui réservait la politique du Cardinal dans la comédie qui allait suivre, Chapelain écrivait à un de ses amis en province : « La satisfaction du public a été à un point qui ne se peut exprimer. » Le 18 janvier, Mondory écrivait de son côté à Balzac absent que, chaque soir, le théâtre du Marais voyait s'asseoir au banc de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la chambre dorée et sur le siége des fleurs de lis. Il ajoutait : « La foule a été si grande et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins du théâtre, qui servaient autres fois comme de niches aux pages, ont été comme des places de faveur pour les cordons bleus. »

La Reine, qui triomphait du Cardinal par le triomphe littéraire de ses compatriotes espagnols, fit jouer trois fois le *Cid* au Louvre, et son Éminence, pour n'être pas en reste, le fit représenter aussitôt après en son hôtel.

III.

La vérité sur la persécution du *Cid*.

Le succès avait déchaîné la cabale. Boisrobert, Chapelain et les hommes du Cardinal dirigèrent sous main les attaques haineuses de Scudéry, de Mairet et de Claveret, qui, par leurs injurieuses brochures distribuées partout, empoisonnèrent le bonheur du pauvre Corneille. Le bonhomme n'avait pas quitté Rouen, où il vivait avec son père, sa mère et son frère Thomas, alors âgé de onze ans. Les charges nombreuses et le peu de fortune de la famille ne permettaient pas de fréquentes venues à Paris : le coche était cher, et les auberges encore plus.

« Un petit voyage en cette ville, écrit Mairet dans un pamphlet adressé à sa victime, vous apprendra, si vous ne le savez déjà, que Rodrigue et Chimène tiendroient, possible, assez bonne mine entre les flambeaux du théâtre du Marais, s'ils n'eussent point eu

l'effronterie d'étaler leur blanc d'Espagne au grand jour de la galerie du Palais (1)..... Souvenez-vous que l'adresse et la bonté des acteurs, tant à la bien représenter (la pièce) qu'à la faire valoir par d'autres inventions étrangères, que le sieur Mondory n'entend pas moins bien que son métier, ont été les plus riches ornements du *Cid* et la première cause de sa fausse réputation. »

Il plut un déluge de brochures en vers et en prose pour et contre le *Cid* pendant tout le cours de l'année 1637. Corneille riposta vivement à ses ennemis par sa *Lettre apologétique* et par son *Excuse à Ariste*. Enfin une missive de Boisrobert à Mairet, en date du 5 octobre, met fin à la polémique en arrêtant les aboiements de la meute littéraire. Le public commençait à se blaser sur cette querelle ; il fallait porter le débat sur un autre terrain. C'est alors que Scudéry fut invité secrètement à déférer le procès (afin de le renouveler) au jugement de l'Académie. L'Académie aurait bien voulu décliner l'arbitrage, mais elle venait d'être créée par son Éminence, qui, en outre, tenait la feuille des pensions, et qui avait fait dire par Boisrobert à ses collègues : « Je les aimerai comme ils m'aimeront. » L'Académie accepta donc le mandat, mais, par un reste de pudeur, elle mit cinq mois à rédiger son travail, ses fameux *Sentiments sur le Cid*, qui ne furent publiés qu'en 1638.

(1) C'est dans la galerie du Palais de justice que se vendaient les livres nouveaux.

On a beaucoup disserté sur ce déchaînement du cardinal de Richelieu contre un pauvre diable d'écrivain coupable d'un grand succès. On a cru que c'était simplement l'auteur qui se vengeait, et l'on n'a pas fait cette réflexion, qu'il pouvait bien y avoir là, outre le dépit littéraire, que je veux bien admettre dans une certaine mesure, quelque raison politique cachée, qui expliquerait la conduite si bizarre du premier ministre. Cette raison cachée, je crois que la voici : l'année 1636 avait été funeste pour l'administration du grand Cardinal. Les Hispano-Impériaux avaient tout d'un coup envahi plusieurs de nos provinces, sous la conduite de Piccolomini et de Jean de Werth. Après avoir battu les troupes du Roi près de Corbie, et pris possession de la ville, ils venaient de piller le pays situé entre la Somme et l'Oise. Richelieu, qui n'avait pas prévu le coup, était resté atterré de cette audace, et quoiqu'il eût réussi à repousser les bandes et repris Corbie le 10 novembre par capitulation, les troupes impériales n'en étaient pas moins sorties de Corbie avec armes et bagages, tambours battant, fifres sonnant, mèche allumée aux deux bouts et balle en bouche (1). L'étoile du grand ministre avait donc, à ce moment, terriblement pâli. On criait contre lui dans le peuple comme dans la noblesse ; on blâmait partout l'allié des hérétiques suédois, l'audacieux tyran des Princes, des Reines et du Roi lui-même. On avait déjà voulu l'assassiner. Calme dans l'orage, il surveillait les conspi-

(1) Voir le texte de la capitulation dans la *Gazette de Renaudot*.

rateurs ; mais il fallait à tout prix faire taire les mauvaises langues. Le succès du *Cid* avait pour prôneurs tous les partisans de la Reine espagnole, Anne d'Autriche, si fort maltraitée par la toute-puissante Éminence. Le *Cid*, protégé par la Reine et par sa cabale, était donc un ennemi : il fallait le traiter comme tel, il fallait le combattre, et si on ne l'anéantissait pas, au moins le bruit de la bataille aurait-il l'avantage d'apporter une diversion aux diatribes sur la politique du jour. C'est ce qui arriva en effet. La persécution du *Cid*, qui n'était qu'une manœuvre de police, devint le point de mire unique de la curiosité publique, et l'on ne pensa plus à Jean de Werth. A l'abri de ces débats, Richelieu put préparer en silence sa nouvelle campagne contre les Impériaux et contre les intrigues de la cour.

Que le Cardinal ait vu d'un mauvais œil cet affranchissement de l'un des cinq gagistes qu'il employait à écrire les pièces dont il imaginait les plans, cela est à croire ; mais remarquez bien qu'il fit deux fois jouer le *Cid* dans son palais, et qu'il ne retrancha point la pension de Corneille. Joignez à ces faits l'anoblissement du père de Corneille en mars 1637, moins de trois mois après le *Cid*, anoblissement que le Roi n'eût pas signé sans le consentement de son ministre. Ajoutez qu'en décembre de la même année notre poëte remerciait, par lettre, Boisrobert des libéralités de Monseigneur que celui-ci lui avait transmises. C'est aussi à la bienveillante intervention du Cardinal que notre auteur dut son mariage avec Mlle de Lampérière. La haine attribuée à Richelieu n'était donc pas si forte.

La protection de M[me] de Combalet, que l'on fait tant sonner, aurait été insuffisante pour soutenir Corneille si le ministre lui eût réellement retiré ses bonnes grâces. Il n'en fut rien, Dieu merci, et nous venons de le prouver.

Tout le monde a lu les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, factum curieux où ce corps, sous la pression de son *Protecteur*, inflige un blâme à Corneille pour avoir écrit un chef-d'œuvre. Je ne partage pas, au sujet de cette faiblesse, l'indulgence de Voltaire, et je trouve que, malgré ses atténuations et la convenance littéraire de sa forme, le libelle académique, au point de vue de la morale, est et demeure une assez grande platitude. Quant à Richelieu, il jouait son jeu de premier ministre.

IV.

Corneille, Diamante et Guillem de Castro.

Le mérite du *Cid* n'est pas discutable aujourd'hui : ses beautés sont trop nombreuses, trop éclatantes et trop bien gravées dans toutes les mémoires pour qu'on prenne même la peine de les citer. Le seul point curieux pour la critique, c'est de savoir au juste ce que

Corneille emprunta à l'espagnol et ce qui lui appartient en propre.

Voltaire, dans ses *Remarques*, s'attache surtout à une pièce de Diamante intitulée *el Honrador de su padre*. Il cite une foule de vers de cet ouvrage qui sont, en effet, l'exacte reproduction des vers du *Cid;* d'où il conclut que Corneille n'a fait que les traduire. Mais ce que Voltaire ignorait, et ce qui a été prouvé depuis, c'est que la pièce de Diamante est de vingt ans postérieure à celle de Corneille (1), et que c'est Diamante qui a traduit Corneille en même temps qu'il pillait le poëte valencien Guillem de Castro y Bellvis. C'est donc l'œuvre de Guillem de Castro qui fut le modèle de la tragédie française; Corneille l'avoue, du reste, dans sa préface : il était trop honnête homme pour le vouloir cacher. Le *Cid* de Castro se divise en deux parties : la première intitulée la *Jeunesse*, et la seconde les *Exploits du Cid*. Ces deux parties furent imprimées en 1621. Quant à Diamante, il n'avait pas six ans lorsqu'on joua le *Cid* de Corneille. La première édition de sa pièce est de 1659 (*Parte once de comedias de varios*). Diamante n'est donc pas en cause. Voyons, maintenant, comment Guillem de Castro avait traité le sujet dont le fond est fourni par le *Romancero*.

Au lever du rideau, le roi Don Fernando déclare à Don Diègue que pour l'honorer il veut armer chevalier de ses mains Don Rodrigue, le fils aîné du vieux gentilhomme. La cérémonie a lieu aussitôt, le

(1) Voir le Catalogue de Don Cayetano de la Barrera, Madrid.

Roi donne l'accolade au jeune héros, et l'Infante lui chausse les éperons d'or. Quand Rodrigue est sorti pour aller monter le cheval dont la Reine lui a fait présent, la dispute des deux vieillards s'engage devant le souverain, et c'est en sa présence que le Comte soufflette Don Diègue. Le Roi donne l'ordre d'arrêter l'audacieux, mais les Maures tiennent la campagne, et il n'ose retenir captif le Ricohombre, de peur de mécontenter sa noblesse ; il exige seulement la parole des deux adversaires de ne pas ébruiter l'aventure.

Rentré chez lui, Don Diègue prend à un trophée l'une de ces vieilles épées avec lesquelles dans son jeune temps il a défait les Maures. Hélas ! ces épées sont de plomb pour son bras débile. Que faire ? Il a trois fils; il les appelle près de lui l'un après l'autre. Quand il a éprouvé leur force et leur patience en leur comprimant fortement les doigts, il choisit Don Rodrigue pour se confier à lui, parce que, seul de ses trois fils, Rodrigue s'est courroucé sous la douleur de cette pression, et qu'il a dit : « Si vous n'étiez mon père, je vous aurais donné un soufflet : »

Si no fuérades mi padre,
Diéraos una bofetada.

Et Don Diègue répond : « Ce ne serait pas le premier. »

Ya no fuera la primera.

C'est par ce mot qu'il révèle l'affront qu'il a reçu. Vient alors le récit de la dispute avec le Comte,

récit beaucoup trop long dans l'espagnol, mais qui dit à peu près les mêmes choses que le récit français. Corneille ne nomme qu'en dernier lieu l'offenseur, contre lequel le vieillard insulté demande l'appui de son fils, et cela sert beaucoup à l'effet de la scène. Guillem de Castro n'avait pas su ménager ce coup de théâtre, en prononçant le nom du Comte dès les premiers vers du couplet. Les stances

Percé jusques au fond du cœur

ne sont pas précisément traduites, à l'exception de ces vers :

En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène.

[Mi padre el ofendido (*extraña pena*),
Y el ofensor el padre de Jimena.]

La scène de provocation se fait, dans Guillem de Castro, en la présence de Chimène et de l'Infante, et le duel a lieu immédiatement dans la coulisse. Quand Rodrigue reparaît, il a tué le Comte : c'est la scène finale du premier acte espagnol.

« Comte, Qui es-tu? — Ici près je te le dirai, Que me veux-tu? — Je veux te parler. Ce vieillard que voici, sais-tu quel il est? — Je le sais. Pourquoi dis-tu cela? — Parce que. Parle bas, écoute. — Dis. — Ne sais-tu pas que c'est un débris d'honneur et de courage? — Peut-être. — Et que c'est son sang et le mien, celui que j'ai dans les yeux, le sais-tu? — Qu'importe! Abrége tes discours. — Si nous allons dans un autre lieu, tu sauras qu'il importe beaucoup! »

On voit que ce sont presque les mêmes paroles dans l'espagnol et dans le français.

Ils sortent en effet ; on entend le cliquetis des épées et, pendant que Chimène se désole, la voix du vieux Don Diègue qui encourage son fils. « Je suis mort ! s'écrie bientôt le Comte. » Rodrigue rentre bataillant contre une bande de valets. L'Infante s'interpose et chasse les assaillants. La belle scène où Chimène et Don Diègue viennent se jeter aux pieds du Roi, l'une pour demander vengeance, l'autre pour disculper son fils, est tout entière dans Guillem de Castro, avec quelques variantes dans les mots.

La situation de Rodrigue se présentant après le duel chez la malheureuse fille dont il a tué le père appartient aussi à la pièce espagnole, ainsi que la rencontre de Rodrigue avec Don Diègue. Dans le reste, Corneille abandonne avec raison son modèle, qui sort de l'unité de cette action poignante pour s'amuser à rimer des passages du *Romancero.*

Guillem de Castro nous fait assister à la bataille contre les Maures. L'un des Rois rend son épée au jeune héros, qui court au-devant des autres Africains, car il a quatre Rois à vaincre dans un jour.

Il s'est passé trois mois quand le *Cid* retourne à la cour du roi Fernando, après avoir triomphé des quatre Rois musulmans. Ce n'est pas alors le champion de Chimène qu'il est appelé à combattre en champ clos, c'est Don Martin, le terrible guerrier aragonais, qui veut par ce nouveau duel finir la guerre entre les deux royaumes d'Aragon et de Castille. Comme dans la tra-

gédie de Corneille, la fausse nouvelle de sa mort que l'on apporte fait jaillir du cœur de Chimène l'aveu de son amour, et, quand Rodrigue reparaît, l'union se conclut, selon le texte des Romances, sans que le Roi prenne même la précaution d'ajourner la cérémonie, comme il le fait chez Corneille.

Il n'y a pas à le nier, tous les beaux incidents du *Cid* sont dans la pièce de Castro. Tous les caractères sont également empruntés au poëte valencien. Avec ces splendides matériaux, Corneille a pourtant bâti une œuvre à lui; il s'est assimilé non pas seulement le poëte qu'il a imité, mais le génie de l'Espagne. Dans sa tragi-comédie, Corneille a été, si j'ose le dire, plus espagnol que Castro; car, en élaguant les broussailles, il a mis au jour dans toute leur grandeur les deux figures héroïques de Rodrigue de Bivar et de Chimène. On peut lui reprocher pourtant de n'avoir pas laissé de côté l'infante Doña Urraca, que Castro avait employée parce que ce personnage devait par force figurer, selon l'histoire, dans la seconde partie du drame. En effet, cette seconde partie met en scène le siége de la ville de Zamora, soutenu par Doña Urraca contre le roi Don Sanche, son frère, qui veut lui arracher cet apanage donné par le testament du roi Fernando, leur père. Le Cid refuse de tirer l'épée contre Zamora, parce qu'il tient cette épée du roi Fernando, dont il doit respecter les volontés. Il ne combattra pas Doña Urraca parce que c'est cette Infante qui lui a chaussé ses éperons de chevalier. Un peu plus tard, après *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, Corneille, plus instruit des exi-

gences de la scène, n'eût pas commis cette faute. On l'a corrigée pour lui en supprimant à la représentation le rôle de l'Infante.

V.

Découragement de Corneille après le *Cid*.— Aristote, son Croquemitaine.

Les critiques du *Cid* découragèrent Corneille à ce point que, pendant trois ans, il se séquestra dans sa maison de Rouen sans donner signe de vie. Le 15 janvier 1639, Chapelain écrit à Balzac : « Il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine. » Chapelain ajoute qu'il l'a vainement sollicité de reprendre la plume, et que le pauvre homme, tout ahuri, ne parle plus que de règles et d'Aristote qu'il veut ranger parmi les auteurs apocryphes.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que les fameux prôneurs de règles de cette époque ne les observèrent jamais qu'en apparence, Scudéry tout le premier.

J'ai fait connaître dans le précédent volume le système de décoration employé pour les pièces d'Alexandre Hardy, et même pour les premiers ouvrages de

Georges de Scudéry. On n'a pas oublié cette scène multiple représentant à la fois plusieurs lieux juxtaposés : une chambre, un site de campagne, une prison, des jardins, etc. Ce système, on s'en souvient, datait des mystères du XVe siècle. Pour d'autres ouvrages du commencement du XVIIe siècle, on réduisit la quantité de lieux, et l'on cacha par des rideaux les baies préparées pour le jeu des scènes qui devaient suivre la scène en cours d'exécution. Ainsi, dans le second acte de la *Mort de César*, de ce même Scudéry qui se donne comme le champion le plus intraitable des trois unités, nous voyons Lépide et Antoine causant chez eux; puis, lorsqu'ils sont sortis, la chambre de César s'ouvre à deux battants, et l'on y aperçoit Calphurnie dans son lit et César achevant de s'habiller. La chambre se referme quand ils ont récité ce qu'ils avaient à dire, et nous allons chez Brutus, qui arrête avec Cassius le plan de la conspiration. Voilà donc trois lieux divers dans le même acte. Au troisième acte, nous nous trouvons d'abord dans le palais de César, puis chez Brutus, toujours au moyen de cette alcôve qui s'ouvre et se referme selon les besoins de l'auteur. Ne valait-il pas mieux, franchement, changer le décor que de manœuvrer de la sorte ce compartiment ridicule ? C'est sur de pareilles arguties que l'on discutait alors pour décourager Corneille et arrêter son essor.

Le bonhomme, à vrai dire, était facile à intimider. Après l'affaire du *Cid*, il crut aux règles comme à l'Évangile, du moins il parut s'y conformer. Pourtant, quand on aurait joué les cinq actes de *Cinna* dans le

même décor, n'est-il pas évident que ce n'est point dans le cabinet d'Auguste que devraient se réunir les conspirateurs, de même que ce n'est pas dans l'antichambre de Félix que Pauline, pour sauver Polyeucte, devrait venir chercher Sévère, qu'elle risquerait fort de n'y pas rencontrer? Ce compromis, plus invraisemblable que les alcôves de Scudéry, est cependant adopté par Corneille, qui, dans ses *Examens*, plaide timidement la circonstance atténuante.

Corneille était, comme on sait, un bon bourgeois de province, un peu rude en apparence, très-simple, tendre, plein d'amitié et au fond très-aisé à vivre, dit Fontenelle. Sa conversation était lourde, et, si l'on croit La Bruyère, il ne savait ni réciter ses vers ni lire son écriture. Il a dit lui-même :

J'ai la plume facile et la bouche stérile.

Quant à l'avarice qu'on lui a injustement reprochée, on oublie trop qu'il avait grand'peine à vivre, lui et sa famille, même dans les plus beaux temps de sa gloire. Sans les gratifications éventuelles du Cardinal-duc et la pension de cinq cents écus que Son Éminence lui payait de ses deniers (car la pension royale de 2,000 livres ne lui fut accordée qu'en 1656), l'auteur de tant de chefs-d'œuvre serait mort de faim.

En 1639, selon les frères Parfait, au commencement de l'année 1640, selon M. Taschereau, d'après une lettre de Chapelain, on joue *Horace*, et c'est au Palais-Cardinal, chez Richelieu, que la première représentation a lieu : autre preuve de la bienveil-

lance persistante du premier ministre. L'ouvrage passa ensuite sur la scène de l'Hôtel-de-Bourgogne. Le rôle du jeune Horace fut créé par Floridor, celui de Camille par Mlle Beauchateau. La même année, Corneille donna encore au théâtre *Cinna* et *Polyeucte*. On voit que les trois ans de retraite à Rouen n'avaient pas été aussi infructueux pour les lettres que le croyait Chapelain. Mais ce fantôme d'Aristote, flanqué de ses terribles règles, ce Croquemitaine dont on lui avait fait un objet de terreur comme à un enfant, tourmenta toujours Pierre Corneille, et l'empêcha bien évidemment de donner carrière à son invention. Tous les sujets où, comme dans le *Cid*, on devait forcément changer le lieu de la scène et où le subterfuge de *Cinna* et de *Polyeucte* ne pouvait s'appliquer, lui furent interdits, et par conséquent les plus belles pièces du théâtre espagnol, dont un très-petit nombre pouvait se laisser coucher sur ce lit de Procuste. On répond que cette gêne ne l'empêcha pas d'écrire *Horace*, *Héraclius* et *Rodogune;* cela est vrai, mais elle lui fit peut-être faire *Pertharite*, *Agésilas* et *Attila*.

Avant d'examiner Pierre Corneille dans l'ensemble de son œuvre, il importe de jeter un coup d'œil sur le personnel littéraire qui l'entoure et sur le milieu où il vécut. Il est bon de savoir où il va, mais il importe aussi de savoir d'où il vient.

VI.

Les célébrités passées de mode, ou les rivaux de Corneille. — Georges de Scudéry. — Jean Mairet.

Même après le *Cid*, la renommée des rivaux de Corneille garda son prestige sur les masses. Les théâtres jouèrent avec un égal succès les pièces de Scudéry, de Mairet, de Tristan, de Du Ryer et de toute la pléiade du Palais-Cardinal. Rotrou était le seul qui reconnût la supériorité de son jeune émule et qui la proclamât tout haut. Les autres jalousaient *le plagiaire des Espagnols* et se croyaient de beaucoup supérieurs à lui. Quand on examine aujourd'hui les productions de ces auteurs passés de mode, on demeure étonné du vide de la plupart d'entre elles. Qu'est-ce que ce pauvre bravache de Scudéry avec son *Lygdamon*, son *Amour tyrannique*, qui fit les délices du Palais-Cardinal, et ses incroyables préfaces où il se vante à tout propos ? Il fut pourtant, lui aussi, l'un des antagonistes de Corneille ; il réussit au théâtre non moins qu'à la cour, et il passa longtemps, parmi les beaux esprits, pour l'un des écrivains les plus spirituels de son temps. Le *Trompeur puni ou l'Histoire septentrionale*, tragi-comédie en cinq actes de sa façon, commence par ces vers, qui donneront une idée du naturel de l'auteur :

Belle et sombre forêt, agréable rivage,
Qui, ma maîtresse hors, n'avez rien de sauvage;
. . . .

Ruisseau, crû de ces pleurs que j'épans sans coustume,
Quand tu vas chez Thétys avec cette amertume,
Ne te dit-elle pas que le sel de la mer,
A l'égal de cette eau, n'a rien qui soit amer?

L'un des personnages de cette même pièce, Arsidor, dit très-sérieusement en parlant de son rival :

En grattant cette porte, il m'écorche le cœur!

Dans le *Vassal généreux*, Lucidan, prince des Francs, interpelle ainsi le portrait de sa belle ingrate :

Es-tu labeur de l'art ou celuy de nature?
Te dois-je croire flamme ou bien de la peinture?
Si peinture, comment, par ton esclat vainqueur,
Peux-tu si puissamment me brusler dans le cœur?
Si feu, par quel moyen (l'un et l'autre en la flamme)
Conserves-tu la carte en consumant mon âme?
C'est là que mon esprit ne peut s'imaginer
Que qui n'a point de feu nous en puisse donner.
(Acte Ier, scène II.)

Voilà pour le style et pour la pensée. Quant à l'invention, ce sont toujours des pastiches italiens semés de capitans espagnols, des imbroglios impossibles où la confusion remplace l'intrigue. Que louer dans le *Lygdamon*, le premier ouvrage écrit, en 1629, par notre poëte matamore? Quoique tiré de l'*Astrée*, le sujet en est médiocrement sympathique, et l'exécution le rend grotesque. Il fallait d'autres événements pour que l'on s'intéressât à cette méprise par ressemblance. Le principal ressort de l'intrigue consiste dans un poison, lequel se trouve n'être, au moment convenu, qu'une dose inoffensive d'opium qui fait tourner la tragédie en comédie. De pareils moyens ne tombent-ils pas dans

le pur domaine du burlesque? Dans le *Fils supposé*, Bélise, sous des habits d'homme, se fait passer pour le fils d'Almédor, et elle feint une grande passion pour Luciane, fille de Rosandre. Oronte, le confident de Luciane, provoque en duel son faux rival. Celui dont elle a usurpé le nom et les habits, Philinte, arrive à point pour recevoir le cartel, et Bélise, en reprenant le costume de son sexe, met fin à la querelle et épouse Philinte, après avoir donné Luciane à Oronte, qui lui demande pardon de sa jalousie. Ce plan n'est-il pas la banalité courante dans toute sa nudité ? Les aventures de Cléarque et de la princesse Argénie, qui forment le fond de la tragi-comédie du *Prince déguisé*, appartiennent au même genre de composition romanesque. L'*Amour tyrannique*, qui fut joué en 1638, avec un grand éclat, et dont le succès fut tel que la coterie osa l'opposer à celui du *Cid*, roule sur l'action la plus extravagante. Le tyran Tiridate, roi de Pont, condamne sa femme à mourir, et jette en prison son père après lui avoir enlevé ses États. Il veut de plus tuer son frère Tigrane et violer Polyxène, sa belle-sœur. Voici un fragment de cette scène de famille : Tiridate presse Polyxène de céder à la passion qui le domine :

Songez-y, Polyxène, et suivez mon envie,
Si vous avez dessein qu'Orosmane ait la vie ;
Donnez-moi vostre amour, donnez-moi vostre cœur,
Traictez bien un vaincu pour l'estre du vainqueur.

Polyxène répond :

Une couronne est belle, elle doit estre chère.
Ce doit estre un trésor que les jours d'un beau-père ;

Mais je n'estime point ny plaisir, ny bonheur,
Ny couronne, ny père à l'égal de l'honneur.
C'est luy seul que je suy, c'est luy seul que j'adore ;
Afin de le sauver que tout périsse encore :
Père, sœur et mary, moy-mesme si tu veux.
Si tu m'ostes le fer, voy que j'ai mes cheveux.

(Et la note marginale de la pièce imprimée dit ici : *Elle entend pour s'estrangler.*)

Le *voy que j'ai mes cheveux* passe tout ce qu'ont imaginé les auteurs en vogue de cette période. De pareils exemples sont utiles à connaître pour se rendre un compte plus exact de la valeur de Corneille à tous les points de vue. Le cardinal de Richelieu prétendit que l'*Amour tyrannique*, d'où cette scène est tirée, n'avait pas besoin d'*apologie* comme le *Cid*, et qu'il se défendait tout seul. Sarazin adressa une lettre à l'Académie pour démontrer le grand mérite de l'ouvrage et de l'auteur. Scudéry dit, dans sa dédicace à la Duchesse d'Aiguillon, qu'il a été obligé de céder à l'impatience publique, qui exigeait l'impression de son ouvrage.

Jean Mairet, dont le répertoire se compose de douze pièces imprimées, était un homme de plus de valeur que Georges de Scudéry, quoiqu'il demeurât, comme les autres, dans la fausse voie qu'abandonnait le poëte du *Cid*. Sa *Sophonisbe*, jouée en 1635 (un an avant le *Cid*), était déjà un progrès. Nous avons vu comment en Italie, dès le commencement du XVIe siècle, le Trissino avait traité ce sujet, emprunté à Tite-Live et à Polybe. La pièce de Mairet marche sans grande complication, comme celle du Trissino, et l'intérêt ne commence

réellement qu'au 4e acte. La scène où Sophonisbe boit la coupe fatale pour se soustraire à la honte d'être conduite à Rome n'est pas, à beaucoup près, aussi passionnée et surtout aussi humaine que celle du Trissino; on y remarque pourtant une certaine grandeur. La belle Reine réunit ses femmes autour d'elle et leur dit :

Je vous commande donc, comme vostre maîtresse,
De contenir si bien la douleur qui vous presse,
Que vos pleurs ni vos crys ne déshonorent pas
La gloire qui doit suivre un si noble trespas !
N'est-ce point à mes jours une gloire assez grande
Que, tout obscurs qu'ils sont, Rome les appréhende ?

Et lorsqu'on apporte le corps de Sophonisbe devant Massinissa et devant les chefs romains : Regardez, leur dit-il avec une ironie poignante :

« Voyez si de son teint les roses et les lis
Dans l'hyver de la mort sont bien ensevelis;
Observez ces yeux clos, considérez-la toute
Tant qu'il ne vous demeure aucun subjet de doute.
Mais, sans considérer ses yeux ny sa couleur,
Il ne faut regarder que ma seule douleur;
Il ne faut qu'observer le deuil qui me transporte,
Pour croire assurément que Sophonisbe est morte.
Elle est morte, et ma main, par cet assassinat,
M'a voulu rendre quitte envers vostre sénat ! »

Puis il se tue après avoir prononcé contre le peuple romain l'imprécation suivante :

« Puisses-tu rencontrer, soit en paix soit en guerre,
Toute chose contraire et sur mer et sur terre !
Que le Tage et le Pô contre toi rebellez
Te reprennent les biens que tu leur as volez !

Que Mars, faisant de Rome une seconde Troye,
Donne aux Carthaginois tes richesses en proye,
Et que dans peu de temps le dernier des Romains
En finisse la race avec ses propres mains! »

Cette imprécation précédait de cinq années celle de Camille dans l'*Horace* de Corneille, et Mairet, son auteur, avait 25 ans.

La dédicace d'une comédie de Mairet, les *Galanteries du Duc d'Ossonne*, contient un curieux passage sur la condition des auteurs dramatiques à cette époque. « Le premier d'entre nous est encore à recevoir le premier bienfait des libéralités de la fortune..... Il est vray qu'on nous fait, au Louvre, des sacrifices de louanges et de fumées, comme si nous étions les dieux de l'antiquité les plus délicats, où nous aurions besoin qu'on nous traitât plus grossièrement, et qu'on nous offrît plutôt de bonnes hécatombes de Poissy, avec une large effusion de vins d'Arbois, de Beaune et de Condrieux. »

Cette comédie du *Duc d'Ossonne* est le plus curieux échantillon qui se puisse voir de la liberté admise au théâtre en matière de convenances morales ; et encore l'auteur nous dit-il, dans son épître, que « les plus honnestes femmes fréquentent maintenant l'Hostel-de-Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale qu'elles feroient celuy de Luxembourg. » Le Duc d'Ossonne, amoureux de la femme d'un gentilhomme appelé Paulin, qui vient de blesser un homme en duel, donne asile au fugitif dans une de ses villas, en attendant qu'il apaise l'affaire. Puis, profitant de l'absence du jaloux, il s'introduit nuitamment, au moyen d'une

échelle de corde, dans le logis de la jeune femme demeurée sous la garde de Flavie, sa belle sœur. Par ordre exprès de Paulin, les deux femmes occupent le même lit, afin de pouvoir se surveiller réciproquement en l'absence du chef de la famille. Le Duc escalade la fenêtre, protégé par l'obscurité, et il demeure étonné de trouver sa belle sur pied, dans l'antichambre, habillée en homme et prête à quitter le logis. Elle raconte au Duc, sans s'étonner autrement de sa présence, qu'elle va dans la ville pour savoir des nouvelles du pauvre comte Camille, que son mari a blessé, mortellement peut-être, dans un accès de jalousie. Le Duc propose à Émilie de la servir dans cette circonstance, car il pense, à part lui, que Camille va mourir, et que cet acte de dévoûment lui sera compté. Mais il faut prendre garde, car la belle-sœur Flavie dort dans la chambre voisine, et il importe qu'elle ne s'aperçoive de rien. Tout à coup ne voilà-t-il pas que la montre du Duc d'Ossonne se met à sonner, et la belle-sœur se réveille au bruit!

Ici apparaît le système décoratif des alcôves, que nous avons déjà vu dans la *Mort de César*, de Scudéry. « La seconde toile se tire, dit le livret, et Flavie paraît sur son lit, qui s'est éveillée au bruit de la monstre. » Flavie observe tout et reconnaît le Duc d'Ossonne, pour qui elle a un faible au cœur. Elle écoute et entend Émilie dire au jeune homme qu'elle va lui demander une grâce. — Laquelle?

..... D'aller tenir ma place
Dans le lict que voilà jusques à mon retour,

Pour abuser ma vieille avec un si beau tour,
Qui vous prendra pour moy s'il faut qu'elle s'éveille.

Le Duc doit attendre patiemment le retour d'Émilie, et au premier signal il jettera par la fenêtre l'échelle de corde qui doit aider la belle voyageuse nocturne à regagner sa chambre. Mais il faut que le Duc tienne sa parole, et qu'il s'aille coucher auprès de la vieille belle-sœur, pour que celle-ci ne découvre pas l'absence de sa compagne.

« O mes gands, mes sachets, esprit de musc et d'ambre,
Que n'êtes-vous icy plutost que dans ma chambre! »

Ainsi soupire le Duc d'Ossonne, et tout doucement il se prépare à se glisser entre les draps. Flavie rêve et parle en dormant. Elle prononce le nom du Duc d'une voix douce et charmante qui le fait tressaillir. Le Duc se méfie de quelque ruse; il allume une chandelle et reste stupéfait en voyant dans ce lit, les yeux clos, une jeune et ravissante femme. Il s'aperçoit, en outre, que la belle veuve fait semblant de dormir.

Ces battements du sein, cette couleur vermeille
Ne sont pas accidents de femme qui sommeille.

L'aventure irait loin si le cerbère, plein de charmes, ne jugeait à propos de s'éveiller. Flavie s'étonne, gourmande le Duc, qui s'excuse sur l'ordre qu'il a reçu d'attendre Émilie. On est en hiver; il gèle à fendre les pierres; le Duc insiste pour qu'on lui permette de se mettre à l'abri. Flavie va lui accorder cette grâce..... « Ici, dit le livret, les deux toiles se

ferment, et Émilie paraît dans la rue. » La femme de Paulin donne le signal convenu, et le Duc vient la recevoir à la fenêtre de la chambre, puis il prend congé. Au moment de partir, il dit :

« Mais, Madame, à propos vous n'avez point de fille :
Trouvez bon, s'il vous plaît, que je vous déshabille. »

Émilie répond :

« Dieu m'en garde ! vrayment j'aurais peu de raison
D'abuser d'un valet de si bonne maison. »

(*Le Duc sort par la fenêtre, et la toile se ferme.*)

Mais le comte Camille, blessé par le mari de la belle Émilie, n'a pas succombé à sa blessure ; il ne s'est jamais si gaillardement porté, si bien qu'il ne pense plus à Émilie ; mais il est follement épris de Flavie, la belle-sœur. Une servante l'introduit de nuit dans la maison, où, au milieu de l'obscurité, il se trouve en tête-à-tête non pas avec Flavie qu'il cherchait, mais avec Émilie, son ancienne maîtresse, qui attendait le Duc, tandis que le volage Ossonne, qui comptait rencontrer Émilie, se trouve de son côté en tête-à-tête avec Flavie. On s'explique, on se pardonne, et les quatre amants se réunissent pour éconduire le fâcheux mari, qui vient en trouble-fête et que l'on fait sauter par la fenêtre sous prétexte qu'il est poursuivi, à cause de son duel, par les gens de justice.

Voilà ce que *les plus honnestes femmes* allaient applaudir sans le moindre scrupule à l'Hôtel-de-Bourgogne, trois ans avant le *Cid*.

VII.

Pierre Du Ryer.—Tristan l'Hermite.—La Calprenède.
—Benserade.

On voit, par ce que nous venons de dire et de citer, que Scudéry et Mairet (que je ne compare pas l'un à l'autre, car Mairet avait du talent) n'étaient pas des rivaux bien dangereux pour Corneille, malgré les succès très-réels qu'ils obtinrent. Ce rival terrible, serait-ce donc Pierre Du Ryer? Pas davantage. Du Ryer fut l'un des membres de l'Académie française, l'un des grands soutiens du théâtre, ce qui ne l'empêcha pas de rester fort pauvre, à ce point qu'il offrait un dîner de laitage, de cerises et de pain bis, arrosé d'eau claire, à ceux de ses amis qui l'allaient visiter dans son logis de Picpus. Pierre Du Ryer a laissé dix-sept pièces, tragédies, tragi-comédies et comédies, dont plusieurs furent célèbres de leur temps. Ménage et Saint-Évremond ne tarissent pas en éloges sur *Alcionée ou le Combat de l'honneur et de l'amour*, que la reine Christine de Suède se serait fait lire, dit-on, trois fois en une seule journée. Il est difficile aujourd'hui de lire une fois sans ennui l'histoire de ce favori du Roi de Lydie. C'est dans cette pièce que se trouvent les deux vers que La Rochefoucauld appliquait par allusion à Mme de Longueville :

Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
J'ai fait la guerre aux Rois, je l'eusse faite aux Dieux.

Thémistocle est peut-être plus ennuyeux encore. Pas

le moindre incident ne traverse la fable, qui finit laissant les personnages au même point que lorsqu'elle a commencé. *Saül*, *Esther*, *Argénis*, *Alcimédon* appartiennent au même genre de déclamation monotone, et l'on y chercherait vainement la moindre trace d'intérêt. *Scévole* passe pour la meilleure des tragédies de Du Ryer. Cet ouvrage porte la date de 1646, et par conséquent il fut joué six ans après que Corneille eut donné *Cinna*. Or *Scévole* n'est autre chose qu'une pâle contrefaçon de *Cinna*. Porsenna c'est Auguste, Scévole c'est Cinna; Junie, fille de Brutus, ne représente qu'une contre-épreuve d'Émilie. Chaque personnage de Corneille trouve ainsi son calque dans la pièce de Du Ryer. Scévole et Junie conspirent ensemble la mort de Porsenna au nom de la liberté romaine. Le Roi d'Étrurie se venge en étendant sa clémence sur les deux coupables, et il les enchaîne ainsi à la reconnaissance. Même dans la période et dans la concision du style, Du Ryer cherche l'imitation cornélienne; mais il n'arrive qu'à montrer l'impuissance du procédé, et il n'obtient que très-rarement l'effet qu'il poursuit. Quelques vers clair-semés rappellent pourtant çà et là le modèle. Ainsi, à la fin du troisième acte, lorsque Junie presse Scévole, qu'elle aime, d'aller frapper Porsenna, elle lui dit :

« Ma main te poussera si mes larmes t'arrêtent. »

Scévole, sommé de livrer les noms de ses complices, répond au Roi :

« Ne les demande point, ils ne se cachent pas,
Ils se vont découvrir par ton prochain trépas. »

Ce n'est certes pas là le sublime cornélien, mais c'en est l'imitation.

La comédie ne réussit pas mieux à Du Ryer que la tragédie; l'action n'y est ni plus étudiée ni mieux ménagée. Le scénario est toujours chez lui une improvisation qu'aucun incident ne vient compliquer. Les caractères semblent empruntés à la convention banale qui domine tout le théâtre de cette époque. Les *Vendanges de Suresnes*, dédiées par Du Ryer au Duc de Vendôme, *son maître* et son protecteur, offrent un tableau pastoral sans action aucune, tout entier employé à débiter des *pointes* à la mode du jour. Tircis, qui réclame un rendez-vous de sa belle, s'écrie :

..... S'il faut longtemps attendre,
Brûlant comme je fais, je me vay mettre en cendre.

Polidor, rival de Tircis, s'est vanté de posséder le portrait de Dorimène. Forcé de s'expliquer, il répond :

Sur mon cœur amoureux ses yeux l'ont crayonné,
Et c'est ainsy, Tircis, qu'elle me l'a donné.

Dorimène, de son côté, apercevant Polidor, que son cœur préfère, dit à part :

Ha! voicy mon amant!
Amour, fais luy sentir combien j'ay de tourment;
Et si pour le brusler tu n'as assez de flamme,
Prends un peu de ces feux que tu mis dans mon âme.

Cette façon de parler s'appelait alors de l'esprit et de la délicatesse. Chaque personnage s'exprimait ainsi par la voix du poëte toujours présent sous ses phrases, et qui se serait bien gardé de donner à ses acteurs un

langage conforme à la situation et à la condition de chacun.

Le succès considérable de la *Marianne* de Tristan, premier ouvrage de l'auteur, qui fut jouée au Marais en 1636, peu de mois avant le *Cid*, et qui se soutint de longues années au théâtre, même auprès des grandes œuvres de Corneille, se comprend selon moi plus facilement, quoiqu'à vrai dire la pièce ne soit ni mieux construite ni mieux écrite que les autres pièces du même poëte. Mais c'est ici un sujet sympathique; ce sont des caractères vrais, tranchés, donnés par l'histoire. Les bons sentiments font naître les bonnes pensées, et les bonnes pensées font éclore les bons vers. Les soupçons, les férocités, les regrets, les désespoirs de la jalousie, sont empreints dans tous les épisodes de ce tragique événement d'Hérode tuant la femme qu'il adore et qu'il croit coupable, puis reconnaissant trop tard qu'il a injustement fait périr celle qu'il ne peut cesser d'aimer. C'est le sujet d'*Othello*, traité dans la forme étroite des unités pour être joué entre deux paravents, où l'action se trouve forcément remplacée par des discours. Deux actes et demi servent à exposer le sujet; ce n'est qu'au troisième acte que le Tétrarque de Jérusalem éclate contre sa femme, à qui il reproche son crime imaginaire. Il oblige les juges à prononcer une sentence de mort, et, quand Marianne est condamnée, il s'attendrit et ne demande qu'à lui pardonner:

Je me sens trop touché de tes moindres douleurs,
Je trouve que mon sang coule parmy tes pleurs.

Hérode ne demande qu'un aveu, Marianne le refuse et répond :

Tu peux m'oster la vie et non pas l'innocence.

Hérode s'emporte et la fait arrêter par ses gardes, mais le doute revient bientôt dans son esprit :

O cieux ! pourquoy faut-il qu'elle soit infidelle !
Vous deviez la former moins perfide ou moins belle !
... Je voudrais que mon nom fust encore inconnu,
Ne me voir point au rang où je suis parvenu,
Estre encore à monter au temple de la gloire,
Estre encore à gagner la première victoire ;
Me trouver en l'estat où j'estois en naissant,
Et que ce cœur ingrat se trouvast innocent !

Ses conseillers le poussent à laisser exécuter Marianne en lui faisant honte de sa faiblesse. Il cherche lui-même à se tromper et prétend que c'est la mieux punir que la laisser vivre dans sa prison. Marianne est décidée à mourir, sans se déshonorer par l'aveu d'un crime qu'elle n'a pas commis. Cette belle souveraine est là, dans son cachot, toujours fière et résignée. Elle dit les stances suivantes :

Ce jour s'en va borner la longueur de ma vie.
Je voy bien que l'envie
Travaille puissamment à creuser mon tombeau,
Et que la cruauté du tyran qui m'opprime
Ne me suppose un crime
Que pour avoir sujet d'en commettre un nouveau.
Qu'il en use à son gré : me voilà toute preste
De payer de ma tête,
Afin de contenter ce cœur dénaturé.
Quelqu'horreur qu'en la mort on puisse reconnoistre,
Elle n'a qu'a paraistre,
J'iray la recevoir d'un visage assuré !

Certes ce sont là de bons vers, si on les compare à ceux des Scudéry et des La Calprenède. Les pointes en sont absentes, la phrase a une certaine correction, les sentiments sont naturels, et le personnage ne dit rien qui soit en dehors de la situation.

Le capitaine des gardes conduit Marianne au supplice. Cédant à ses remords et à son amour, Hérode a donné trop tard l'ordre de la sauver. Le Tétrarque s'évanouit quand on vient lui annoncer la catastrophe. Il veut cependant en connaître tous les détails, quoique chaque mot du messager retourne le poignard dans son cœur. Ici, pour la première fois peut-être, le récit tragique de la catastrophe finale se trouve à sa place dans une tragédie. Lorsque Nabel a terminé son couplet, Hérode s'écrie avec désespoir :

« Comment? je vis encore, et Marianne est morte ! »

Puis viennent les fameuses imprécations contre les habitants de Jérusalem, imprécations qui valurent à Mondory la plus grande partie de son succès dans ce rôle. Nous verrons plus loin avec quelle supériorité Calderon a traité, en Espagne, ce même sujet de Marianne, sous le titre de : *El Mayor Monstruo, los zelos* (*Le plus grand Monstre, c'est la jalousie*).

C'est dans une représentation extraordinaire, donnée au Palais-Cardinal, que le pauvre Mondory, jouant le rôle d'Hérode dans la *Marianne* de Tristan, fut frappé, au mois d'août 1637, sept mois après avoir créé le *Cid*, de la paralysie qui l'obligea de quitter la scène. Corneille, Balzac et Mairet n'appelaient cet éminent ac-

teur que le Roscius français. « Les changements de son visage, dit Tristan, semblent venir des mouvements de son cœur ; les justes nuances de sa parole et la bienséance de ses actions forment un concert admirable qui ravit tous les spectateurs. » Tallemant des Réaux loue aussi le sérieux de son talent lorsqu'il dit de ce grand comédien : « Lui, n'a jamais joué à la farce; c'est le premier qui s'est avisé de cela. Bellerose y jouait. »

L'auteur de *Marianne*, ce Tristan qui prétendait descendre de Pierre l'Hermite, le prédicateur de la première croisade, portait le titre de gentilhomme de la maison du Duc d'Orléans. Il fit partie de l'Académie en 1648. Sa vie fut très-dissipée; il était joueur, bretteur et toujours sans un sou. La tragédie de *Panthée*, qu'il fit représenter l'année suivante, n'obtint pas la même vogue que *Marianne*. L'auteur assure dans sa préface que la froideur du public ne tint qu'à l'absence de Mondory. Ni dans la *Chute de Phaëton*, ni dans la *Mort de Crispe*, ni dans la *Folie du sage*, ni dans la *Mort du grand Osman*, Tristan ne retrouva le succès de *Marianne;* il est vrai de dire qu'il n'eut pas le tact de choisir des sujets vrais et sympathiques, comme il l'avait fait la première fois. Il essaya la comédie, et son *Parasite* fut représenté plusieurs fois au Louvre, où il obtint, s'il en faut croire l'éditeur Courbé, le même succès que sur les théâtres publics. Cette comédie est l'imitation d'une pièce italienne du XVIe siècle dans laquelle l'auteur a introduit un capitan espagnol. Le sujet est l'équipée d'un jeune amoureux, qui s'introduit

dans la maison de sa belle en se faisant passer auprès de la mère crédule pour un fils qui fut jadis enlevé par les Turcs avec le mari de la vieille dame. Mais ce mari revient à propos, et il ne se venge qu'en unissant les deux amoureux, à qui il pardonne.

La *Mort de Mithridate* et le *Comte d'Essex* passent pour les meilleures pièces de Gautier de Coste, seigneur de la Calprenède, et pourtant elles sont d'une faiblesse extrême. La renommée tapageuse que sut se faire cet ancien cadet du régiment des gardes tient beaucoup plus à ses trois romans, *Cassandre*, *Cléopâtre* et *Pharamond*, qu'à ses pièces de théâtre. Ses préfaces de matamore peuvent lutter avec celles de Scudéry. Comme l'auteur de l'*Amour tyrannique*, il croit déroger à sa naissance et à l'état militaire en écrivant, et il déclare d'avance au public que le jugement qu'on portera sur ses ouvrages lui est indifférent. « La profession que je fais, ajoute ce maniaque, ne me peut permettre, sans quelque espèce de honte, de me faire connaître par des vers et tirer de quelque méchante rime une réputation que je dois seulement espérer d'une épée que j'ai l'honneur de porter. » En effet, La Calprenède aurait beaucoup mieux fait de ne jamais écrire de vers tragiques tels que ceux-ci :

« Vous direz, s'il vous plaît, à madame Cécile,
Que je suis bien marry de sa peine inutile,
Et que jusqu'au tombeau je suis son serviteur. »

Telles sont les paroles du Comte d'Essex allant à l'échafaud.

La Calprenède emprunta aussi à l'histoire d'Angleterre la catastrophe de *Jeanne Gray* et l'amour d'Édouard III pour la comtesse de Salisbury. Il écrivit encore *Clariante ou le Sacrifice sanglant*, une tragédie toute de son invention, dont le dénoûment rappelle en partie *Iphigénie en Tauride* et en partie le *Pastor fido* de Guarini. C'est toujours du La Calprenède, par le fond comme par la forme. Inutile de s'y arrêter plus longtemps.

Je mentionne seulement Benserade, qui était plutôt un poëte de rondeaux, de ballets et de mascarades de cour qu'un auteur dramatique, quoiqu'il ait pourtant composé cinq tragédies sur le modèle alors en vogue. *Iphis et Iante* et *Méléagre*, ses principales pièces de théâtre, lui valurent, en 1674, la succession de Chapelain à l'Académie française. Malgré son mince mérite, il mourut bien renté et considéré, à l'âge de 80 ans. Selon Seneçai, Benserade eut trois talents qui ne se trouvent jamais réunis : celui de plaisanter les grands sans les fâcher, celui d'être galant en cheveux gris sans paraître ridicule, et enfin celui de s'enrichir en composant des vers.

VIII.

Claveret aux trousses de Corneille. — Les pièces des cinq auteurs. — L'Étoile. — Desmarets. — Le Cardinal auteur dramatique. — Les deux Boisrobert.

Claveret serait demeuré parmi les auteurs inconnus de son temps s'il ne s'était trouvé parmi les limiers lancés contre le *Cid*. Il avait débuté, en 1629, par une comédie intitulée *l'Esprit fort*. Claveret avait aussi donné une comédie intitulée comme celle de Corneille, *la Place Royale*, ce qui l'amène à dire dans son factum contre le *Cid* : « J'entends parler de votre *Place Royale*, que vous eussiez aussi bien appelée *la Place Dauphine* ou autrement, si vous eussiez pu perdre l'envie de me choquer, pièce que vous résolûtes de faire dès que vous sûtes que j'y travaillais, ou pour satisfaire votre passion jalouse ou pour contenter celle des comédiens que vous serviez. »

Quoiqu'ils aient figuré avec Boisrobert, Rotrou et Corneille parmi les cinq auteurs employés à écrire les comédies du Palais-Cardinal, Colletet et Claude de l'Étoile n'ont pas laissé un plus grand renom que Claveret. Colletet est l'auteur de la tragi-comédie de *Cyminde ou les Deux Victimes* et le collaborateur des *Thuilleries ou la Grande Pastorale*, et de l'*Aveugle de Smyrne*, les fameux ouvrages inspirés par le Cardinal de Richelieu à ses cinq poëtes. L'Étoile ne pro-

duisit que deux inventions de son chef : la *Belle Esclave* et l'*Intrigue des filous*. Ces pièces des cinq auteurs sont d'une telle nullité qu'on a peine à croire que des poëtes comme Corneille et Rotrou aient pu entrer pour quelque chose dans leur fabrication. Les plans de ces ouvrages étaient toujours réglés et imposés par le Cardinal. Pour avoir voulu introduire un changement dans le troisième acte des *Thuilleries*, Corneille se vit reprocher son peu d'*esprit de suite* par son tout-puissant collaborateur. Ce troisième acte, auquel Corneille a évidemment travaillé, ne vaut pas mieux que les autres. La mièvrerie du sujet se joint à la mauvaise exécution dans la tragi-comédie intitulée *l'Aveugle de Smyrne*. Philarque, d'après l'oracle, doit obtenir la guérison de sa cécité « par la vertu d'une eau la plus pure du monde. » Cette eau se trouve être une larme de sa maîtresse, la belle Aristée. Dans aucune pièce il ne se débite autant de fadeurs que dans celle-ci, qui pourtant fit son apparition entre le *Cid* et *Horace*.

Desmarets de Saint-Sorlin eut plus d'importance par ses fonctions de contrôleur général de l'extraordinaire des guerres et par l'amitié du grand Cardinal, dont il était l'aide de camp littéraire, que par ses talents dramatiques. C'est peut-être le seul auteur qui ait écrit des pièces de théâtre malgré lui. Il fallut que l'Éminence usât d'une sorte de contrainte pour lui faire achever une *Aspasie* qu'il avait commencée, et, à la mort de Richelieu, il abandonna deux autres pièces qu'il avait presque achevées, *Annibal* et le *Charmeur charmé*. Il écrivit sous la même pression une *Erigone*,

un *Scipion* et une *Roxane*, et il prit sous la responsabilité de son nom la fameuse *Mirame* et la non moins fameuse *Europe*, qui sont des œuvres dramatiques du cardinal bien authentiques, quoique non avouées. La comédie des *Visionnaires* est de Desmarets tout seul. C'est un défilé, sans aucun ordre, de figures originales, parfois assez plaisantes : un capitan poltron, un poëte qui parle le français de Ronsard entremêlé de latinismes, une fille éprise des héros de romans, une autre qui croit que tous ceux qui la regardent tombent amoureux fous de ses charmes.

Ce fut un grand jour que celui où l'on ouvrit la salle de spectacle du Palais-Cardinal par la première représentation de *Mirame*, tragi-comédie attribuée à Desmarets, mais que tout le monde savait être l'œuvre de Son Éminence le cardinal de Richelieu. C'était le début poétique du premier ministre, qui, l'année précédente, pour l'*Aveugle de Smyrne*, des cinq auteurs, s'était contenté de donner ses conseils et le plan de l'ouvrage. « Il témoigna (dit Pélisson) des tendresses de père pour cette pièce, dont la représentation lui coûta deux ou trois cent mille écus, et pour laquelle il fit bâtir cette grande salle de son palais, qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles. » C'est dans cette salle que joua plus tard la troupe de Molière, et plus tard encore la troupe d'Opéra. Elle avait été construite par l'architecte Lemercier, en 1637, et elle était située à droite en entrant dans la cour du palais. On s'y rendait par la grille d'honneur. La salle de Lemercier était un carré long de moins de 18 mètres dans œuvre, et

à peu près le double en longueur. La scène occupait un bout de ce parallélogramme; dans la suite de la surface s'élevaient, suivant une pente peu sensible, 27 degrés de pierre terminés par un portique de trois larges arcades. Deux galeries à balcons dorés, placées au-dessus l'une de l'autre de chaque côté de la salle, entre les arcades et le théâtre, complétaient cette ordonnance. C'était, sous une forme monumentale, la disposition des anciens jeux de paume. La charpente du comble était surtout remarquée. On admirait les huit poutres qui supportaient tout ce comble. Elles provenaient de huit chênes prodigieux venus de la forêt de Moulins, et dont le transport coûta 8,000 livres. Je tire ces détails architectoniques d'un manuscrit de M. Félix Martin.

Les princes du sang, la principale noblesse et le haut clergé avaient été convoqués pour cette solennité de la première représentation de *Mirame*, à laquelle présidait le Cardinal en personne. Les applaudissements transportaient de joie Son Éminence. « Tantôt il se levait et se tirait à moitié du corps hors de sa loge pour se montrer à l'assemblée, tantôt il imposait silence pour faire entendre des endroits encore plus beaux. » La pièce pourtant, malgré les précautions prises, ne provoqua pas l'enthousiasme que l'on attendait; les amis de la maison en rejetèrent la faute sur les comédiens. Le Cardinal s'enfuit à Ruel pour cuver sa mauvaise humeur. Mais une claque formidable fut organisée pour la seconde représentation, qui alla aux nues.

Mirame est, en effet, une pièce vide d'action et de sentiments naturels. Cette fille du Roi de Bithynie qui s'empoisonne pour ne pas survivre à son amant qu'elle croit mort, cet amant qui revient, cette Princesse empoisonnée qui ressuscite et qui n'était qu'endormie, tout cela n'offrait pas un argument bien intéressant. La forme, en outre, était loin de faire passer les défectuosités du plan. Les jeux de mots et les pointes qui remplissent l'ouvrage se trompaient d'époque. En 1639, trois ans après le *Cid*, on ne pouvait guère goûter le beau de ce vers débité par Mirame à Arimant :

> Le perdant, je ne perds que celui qui me perd.

Et ce distique de Mirame parlant de son cœur :

> Si vous avez le mien en la place du vostre,
> Vous avez tous les deux, puisque l'un est dans l'autre.

Lorsque le Prince est de retour, et que la princesse Mirame est revenue de son sommeil provoqué par l'herbe colchique, le bon Roi de Bithynie dit à son futur gendre, pour amener le dénoûment : « Prince, la cédez-vous ? » Et Azamor, qui est bon Prince, cède sans difficulté sa fiancée à son rival, dont il devient l'ami. Six gravures du temps nous ont conservé l'aspect de la scène et le dessin du rideau, qui glissait latéralement en deux parties au lieu de se lever ou de se baisser, comme cela se pratiquait dans les autres théâtres. L'unique décor de *Mirame* représente un jardin magnifique décoré de statues, avec la mer pour horizon. C'est le jardin royal d'Héraclée. La lune paraît, au

second acte, dans un ciel sombre, et, au troisième acte, on voit briller le soleil avec les moyens dont on disposait alors, c'est-à-dire une lampe fumeuse ou une agglomération de chandelles. Les costumes sont appropriés au goût du jour.

La comédie héroïque intitulée *Europe*, qui suivit *Mirame*, le 15 novembre 1642, et qui parut sans nom d'auteur, est bien aussi du Cardinal de Richelieu. C'est une allégorie de circonstance où la politique de la France et celle de l'Espagne sont représentées par deux personnages, Ibère et Francion. Ibère veut violenter Europe, Francion veut la protéger. Europe finit par accepter Francion pour son chevalier. Ibère éconduit s'évanouit, disant à l'Allemagne, représentée par un personnage nommé Germanique :

> Soutiens-moi, Germanique, en ce malheur extrême !

Et l'Allemagne lui répond :

> Hélas! je ne puis pas me soutenir moy-même.

Nous ne savons quel fut le succès d'*Europe*, mais il est probable qu'il ne dépassa pas de beaucoup celui de *Mirame*. Le Cardinal mourut le 3 décembre de la même année, et Desmarets fut ainsi délivré de son esclavage dramatique, qu'il remplaça par une dévotion outrée.

Le mieux placé des cinq auteurs dans la confiance du Cardinal était, sans contredit, Le Métel de Boisrobert, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du

Roi et conseiller d'État. C'était un homme d'esprit, très-vicieux, doué d'une grande mémoire, qui savait tous les faits, petits et grands, de l'histoire contemporaine, et qui délassait à ses heures le grand ministre par ses intarissables médisances. Citois, le premier médecin de Son Éminence, voulait que son client mêlât toujours à ses drogues un peu de Boisrobert. Lorsqu'en 1642 un propos de la Duchesse d'Aiguillon fit éloigner pour un temps du palais le mordant abbé, Citois écrivit pour toute ordonnance à son éminentissime malade : *Recipe Boisrobert*. Ce diable d'abbé était un joueur effréné, qui ne pouvait pas toujours payer ses dettes, et qui proposait alors de s'acquitter en vers ou en dédicaces. On l'avait surnommé l'abbé Mondory, parce qu'il récitait fort bien les vers, et aussi parce qu'on le voyait toujours dans les salles de spectacle.

On a imprimé de la façon de Boisrobert dix-huit pièces, la plupart en cinq actes, tant comédies que tragi-comédies. Les pièces sérieuses ne sont pas le beau côté du poëte homme d'État. Son style n'est ni assez serré ni assez châtié pour s'adapter à de pareils sujets. En outre, il prend trop ses personnages dans la convention. Ses actions se passent entre héros impossibles, dont les noms seuls indiquent le peu de vérité. Que nous importe, par exemple, dans les *Rivaux amis*, ce Phalante, rival d'Iolas auprès de Bérénice, fille du Duc de Calabre ? Cet original attend le dénoûment de la tragédie pour s'apercevoir qu'il ne peut épouser la Princesse, par la bonne raison qu'il est son frère. Il est vrai qu'il se console en épousant la sœur de son

ex-rival, qui devient son plus cher ami. Quel intérêt peut inspirer Paline, fille de Silhon Roi des Hodomantes, ses amours avec Clite et la course en chars qui met hors de cause Driante, l'autre aspirant à la main de la belle? Boisrobert se meut plus à l'aise dans la comédie, quoiqu'il ne sorte guère du cadre banal. Il trouve pourtant des situations, des mots comiques, et même parfois des traits de caractère. Ainsi la scène de l'*Avare* où le fils d'Harpagon, voulant contracter un emprunt, est mis en présence d'un usurier qui n'est autre que son père, se rencontre dans la *Belle Plaideuse* de Boisrobert :

ERGASTE.

Quoi! c'est celui-là qui fait le prêt?

LE NOTAIRE.

Oui, Monsieur.

AMIDOR, *au notaire.*

Quoi! c'est là ce payeur d'intérêt?

A son fils.

Quoi! c'est donc toi, méchant, filou, traîne-potence?
C'est en vain que ton œil évite ma présence.

L'aventure des trois Racan chez M[lle] de Gournay, racontée par Tallemant des Réaux, a fourni à Boisrobert le sujet de ses *Trois Orontes*, comédie qui lui fut commandée par le Roi, comme l'auteur nous l'apprend dans sa dédicace à M[lle] Martinossy. L'ouvrage avait obtenu l'approbation de la cour; il reproduisait

un fait récent, le chevalier de Beuil et Yorande se faisant passer tour à tour pour leur ami Racan, puis le vrai Racan se présentant le dernier chez la vieille précieuse, mis à la porte comme un imposteur. Boisrobert accommoda l'anecdote à la castillane.

En écrivant la *Jalouse d'elle-même*, Boisrobert avait sous les yeux *la Zelosa de si misma*, de Tirso de Molina, et il l'a traduite de son mieux, élaguant çà et là les détails trop locaux de la pièce espagnole et leur substituant des détails de mœurs françaises, ainsi que Corneille en usa lorsqu'il traduisit les belles scènes du *Menteur* d'Alarcon. Le sujet de la comédie de Tirso est très-fin et très-bien trouvé. Si l'arrangeur se fût nommé Pierre Corneille au lieu de Boisrobert, la *Jalouse d'elle-même* figurerait encore, sans nul doute, au répertoire français. C'est l'aventure d'un jeune provincial venu à Madrid pour se marier et qui, la veille du jour de la présentation à sa fiancée, devient amoureux d'une dame masquée qu'il rencontre à l'église. Le visage est resté caché, mais la main était une merveille! Quelle main! de la neige, des jasmins, des albâtres! Une conversation avec la belle inconnue, pour lui rendre sa bourse qu'un adroit voleur lui avait dérobée à l'église, achève de tourner la tête au Melchior de Tirso, ou, si vous voulez, au Léandre de Boisrobert. Le lendemain, sa fiancée, Doña Magdalena, lui paraît insipide quoiqu'il la trouve charmante. Quant à la main que son valet veut lui faire admirer, il répond dédaigneusement que c'est un charbon auprès de l'autre. Cependant la femme de l'église et la femme du

logis ne sont bien qu'une seule et même jeune fille. Doña Magdalena est la fiancée que l'on destine à Melchior. Rien de plus charmant, dans la pièce espagnole, que ces entrevues successives de Melchior avec Doña Magdalena masquée et démasquée, l'adorant et la dédaignant tour à tour et presqu'au même instant. Magdalena, qui au premier abord trouvait Melchior aimable et distingué, lui reproche intérieurement cette légèreté « qui lui fait rendre les armes à une mantille et offrir son âme à une main. » Elle en vient à ne plus savoir si elle aime ou si elle hait l'époux qu'on lui destine. Deux autres romans croisent dans la pièce celui de Melchior et de Magdalena. Une certaine Angela s'est éprise du jeune homme de province, et le frère de cette señorita se trouve être le rival de Melchior auprès de sa fiancée. La pièce marche ainsi dans les nœuds d'une triple intrigue. Melchior en arrive à ne plus savoir laquelle des deux femmes est celle qu'il a vue à l'église. Tout s'éclaircit enfin, et la bienheureuse main se fait reconnaître pour être celle de Magdalena, qui veut bien oublier les folies de son prétendu. Le rôle du valet Ventura est très-amusant et très-spirituel dans la comédie de *Tirso*. Il perd tout son charme en changeant de langue et de nom. Le Philippin de Boisrobert ne le rappelle pas un seul instant, quoiqu'il lui emprunte presque toutes ses actions.

C'est aussi d'une comédie espagnole, *el Mayor imposible*, de Lope de Vega, que Boisrobert prit le sujet de la pièce qu'il intitule la *Folle gageure ou les Diver-*

tissements de la Comtesse de Pembroke. « Tu m'advoueras, dit-il au lecteur dans sa préface, que je n'ay pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la française, et le fripier ne te paroistra peut-être pas moins adroit que le tailleur. » Un peu plus loin il ajoute : « Je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy-même ; je ne vis jamais rien de si beau ny de si brillant, mais j'ose croire, sans beaucoup de présomption, que je l'ay rendu juste et poly de brut et de déréglé qu'il estoit, et que, si nos muses ne sont pas si inventives que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées. » Ainsi Boisrobert, avec son style à moitié barbare, se croyait de force à corriger Lope de Vega, l'un des poëtes éminents de la plus belle période de la littérature espagnole. Il était intimement convaincu qu'il rendait *juste et poly* ce qui, selon lui, n'était que *brut et déréglé.* Nous avons parlé du *Mayor imposible* au précédent volume, dans l'examen des œuvres dramatiques de Lope. Boisrobert n'a fait d'autre changement à la pièce que d'en ôter le bon style et de placer la scène en Angleterre au lieu de la laisser en Italie.

Boisrobert avait un frère nommé le sieur d'Ouville, qui fit jouer dix pièces, dont plusieurs obtinrent un certain succès, mais qui, lues aujourd'hui, n'offrent pas le moindre point de curiosité. Quelques-unes sont des imitations de l'espagnol, comme *Aimer sans savoir qui*, dont Corneille fit plus tard la suite du *Menteur.* La première de ces pièces, qu'il donna en 1637 à

l'Hôtel-de-Bourgogne, sous le titre de *Trahisons d'Arbiran*, fut celle qui réussit le mieux.

IX.

Rotrou.

Le théâtre de Rotrou n'a pas l'importance qu'on s'est plu jusqu'à ce jour à lui accorder. D'abord Rotrou n'est ni le père de notre scène, selon le préjugé reçu, ni l'inventeur de la tragédie régulière, ni un écrivain supérieur à Tristan et à Mairet. Rotrou est le contemporain de Mairet et de Corneille comme il l'est de Scudéry et de La Calprenède. Il tient des uns et des autres pour ses qualités comme pour ses défauts. Sa première pièce, l'*Hypocondriaque*, tragi comédie aussi peu régulière que possible, ne précéda *Mélite* que d'une année; elle est postérieure de sept ans à la *Sylvie*, et d'un an aux *Galanteries du Duc d'Ossonne*. C'est un amas d'aventures impossibles, où figure un amoureux qui se croit mort, et que l'on rend à la raison en lui montrant d'autres défunts en apparence que l'harmonie des instruments guérit comme un spécifique. Corneille appelait, dit-on, Rotrou son père, quoique Rotrou fût de trois ans moins âgé que lui. L'amitié dont ce dernier fit preuve envers l'auteur du

Cid, pendant la persécution, fut sans doute la cause de la reconnaissance de Corneille pour le seul de ses confrères qui, aux mauvais jours, eût osé le défendre ouvertement.

Nous possédons trente-cinq pièces imprimées de Rotrou. Il avait dix-neuf ans lorsqu'il fit représenter la première, et il mourut à quarante-un ans. Il débuta par des imbroglios à l'italienne, l'*Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, dont nous venons de parler, la *Bague de l'oubli*, *Cléagénor et Doristée*. Puis il passa au camp littéraire des Espagnols, et essaya de la poésie galante dans la *Diane*, dans les *Occasions perdues* et dans l'*Heureuse Constance*. Il tente ensuite de reproduire quelques modèles de l'antiquité classique, et il arrange à sa manière les *Ménechmes* de Plaute et l'*Hercule mourant* de Sénèque. Après ces diverses épreuves, Rotrou rentre dans la comédie galante, et il reproduit un de ces mille travestissements d'une fille en cavalier, que nous voyons aux répertoires de l'Italie et de l'Espagne depuis le XVIe siècle. Cette comédie, jouée en 1633, s'intitule la *Célimène*. C'était d'abord une pastorale, mais, le genre ayant un peu vieilli, l'auteur l'habilla en comédie pour placer plus facilement son ouvrage. En 1653, après la mort de Rotrou, un de ses amis donna une édition de la pièce primitive, sous le titre d'*Amaryllis*. L'imbroglio et les travestissements continuent dans la *Céliane* et dans la *Belle Alphrède*. Rotrou emprunte ensuite au roman *Amadis de Gaule* la tragi-comédie d'*Agésilas de Colchos*. Il aborde le domaine de la féerie dans l'*Innocente Infi-*

délité, et, en 1636, l'année du *Cid*, il revient à l'imitation du classique; sous le titre des *Deux Sosies*, il fait représenter son arrangement de l'*Amphitryon* de Plaute. Quand Molière refit à son tour la comédie de Plaute, il emprunta des motifs de scène et beaucoup de mots plaisants aux *Sosies* de Rotrou, comme ceux-ci par exemple :

Point d'amphitryon où l'on ne dîne point.

Molière dit après lui :

Le véritable amphitryon
Est l'amphitryon où l'on dîne.
. . . .
On appelle cela lui sucrer le breuvage.

Molière dit :

Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule.

Molière imita également ces vers franchement comiques de Rotrou, lorsque Sosie explique son ubiquité :

Moi que j'ai rencontré, moi qui suis sur la porte,
Moi qui me suis moi-même ajusté de la sorte,
Moi qui me suis chargé d'une grêle de coups,
Ce moi qui m'a parlé, ce moi qui suis chez vous.

En 1637, Rotrou revient à l'imitation des comédies espagnoles; malheureusement il choisit toujours ses modèles parmi les auteurs de second et de troisième ordre. Les *Deux Pucelles* (dont dix-sept ans plus tard Quinault fit ses *Rivales*) et *Laure persécutée* appar-

tiennent à cette catégorie d'ouvrages douteux, ainsi que *Don Bernard de Cabrère*. La tragédie intitulée *Saint-Genest, comédien païen, représentant le martyre d'Adrien*, est de 1646. On la cite comme un grand progrès de Rotrou sur ses ouvrages précédents, et l'on oublie qu'elle fut jouée six ans après le *Polyeucte* de Corneille, dont elle n'est qu'un reflet. C'est une pièce plus bizarre que vraiment originale, et dont le sujet ne fournit qu'une situation. Tant que Genest joue sérieusement le rôle du martyr Adrien, en récitant les vers de son auteur, il n'existe aucun intérêt dans cet ouvrage. La situation si longuement préparée aboutit enfin quand le comédien, converti tout à coup sur la scène, s'écrie, en présence de l'empereur Dioclétien et de sa cour :

Ce n'est plus Adrien, c'est Genest qui respire
La grâce du baptême et l'honneur du martyre.

L'actrice qui joue la pièce avec Saint-Genest croit qu'il a oublié sa réplique, et qu'il improvise pour masquer un manque de mémoire. L'Empereur lui-même s'imagine que cette improvisation de son acteur favori est un effet calculé. Quand la vérité se découvre, Genest paye son apostasie de sa tête, et il meurt en louant Dieu, comme Polyeucte.

Ce n'est qu'en 1647 que Rotrou rencontre enfin un sujet qui repose sur une base solide. Ce sujet, il le trouve dans une pièce de Don Francisco de Rojas, poëte espagnol renommé, dont les presses de Madrid (1640-1645) venaient de publier vingt-quatre comédies,

rassemblées en deux volumes. *No hay ser padre siendo rey* (*Il n'y a pas à être père quand on est roi*), tel est le titre de la comédie de Rojas, dont Rotrou fit son *Venceslas*, le seul de ses ouvrages qui soit resté. Tous les personnages de *Venceslas*, tous les incidents de la pièce, depuis l'exposition jusqu'au dénoûment, appartiennent à l'auteur espagnol. Les modifications de Rotrou consistent dans le retranchement du bouffon Coscorron, et dans l'introduction d'un nouveau personnage, l'infante Théodore, sœur d'Alexandre et de Ladislas. Chez les deux poëtes, l'infant Ladislas (Rugero dans Rojas) s'introduit de nuit au logis de la duchesse Cassandra, et frappe d'un coup d'épée un homme qu'il y trouve. Il pense avoir puni le duc Frédéric, qu'il croit son rival; mais le Duc se présente bientôt à ses yeux, et le meurtrier apprend que c'est son propre frère, l'infant Alexandre, qu'il a tué. Rojas a une première scène de nuit chez Cassandra, où l'infant Rugero éteint la lumière et veut violer la Duchesse. Rotrou, plus réservé qu'il ne l'avait été dans ses premiers ouvrages, a écarté cette scène. La condamnation à mort de l'Infant coupable, condamnation prononcée par son père, est la même dans les deux pièces, ainsi que la magnifique scène qui est tout le drame où le vieux Roi, ne pouvant ni punir son fils ni l'épargner, lui cède sa couronne afin de ne pas mettre en conflit les devoirs du père et les devoirs du Roi. Cette couronne, dit Venceslas :

Il vous en faut pourvoir, s'il vous faut pardonner,
Et punir votre crime ou bien le couronner;

L'État vous le souhaite et le peuple m'enseigne,
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est aux Rois la reine des vertus,
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.

L'espagnol dit : « Sois roi, je serai père : étant seulement père, je dois te pardonner ; étant roi, je ne le pourrais. » L'auteur français va trop loin quand il veut faire épouser, au dénoûment, Cassandra, la veuve de l'infant Alexandre, par Ladislas, meurtrier de son époux. Le Rugero du drame espagnol dit seulement qu'il espère que la duchesse Cassandra lui accordera un jour son pardon.

Marmontel a fait imprimer des changements pour rajeunir le vieux style de l'auteur de *Venceslas;* ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'aujourd'hui les phrases banales de Marmontel paraissent plus caduques que celles de Rotrou. Lekain, pour qui ces changements furent faits, ne voulut pas les dire lorsqu'il joua *Venceslas* à Versailles. Après le succès mérité de *Venceslas*, Rotrou abandonne malheureusement l'étude des espagnols, où il avait trouvé son principal appui. Rojas pouvait lui fournir encore le beau sujet de *Garcia del Castañar*. En outre, Calderon avait publié la *Vie est un songe*, la *Maison à deux portes*, la *Dévotion à la croix*, le *Médecin de son honneur*, *A outrage secret vengeance secrète*. De plus, tout le répertoire de Tirso de Molina et d'Alarcon courait le monde soit en volumes, soit en pièces détachées. Il y avait là une mine précieuse à exploiter. Rotrou eut la mauvaise chance de ne pas connaître ces publications nouvelles, et il re-

tomba dans le vide de ses premières imaginations. Il donna, en 1649, un *Cosroès* qui contient tous les lieux communs de la tragédie de convention ; en 1650, il imita une mauvaise pièce espagnole, *Don Lope de Cardone*, quand il aurait pu choisir un chef-d'œuvre de Calderon ou de Tirso, et enfin, en 1655, il donna la *Florimonde*, comédie romanesque qui rappelle les essais de l'auteur.

Rotrou mourut cette même année, victime, comme on sait, de son dévoûment à son devoir. Malgré les instances de ses amis, il était reparti pour Dreux, sa ville natale, en apprenant qu'une maladie épidémique venait d'y éclater.

La diversité des sujets abordés par Rotrou et le changement fréquent de formes qu'il essaya prouvent que, s'il était doué d'une véritable intelligence, il manquait d'idée primesautière, et même qu'il ne se rendait pas un compte exact des progrès qui s'effectuaient sous ses yeux. Les triomphes de Pierre Corneille étaient cependant assez éclatants, et, quand on se trouve placé hors de ce milieu, il semble que rien ne soit plus facile que d'analyser les causes de ces succès et d'en tirer profit. Nous voyons pourtant qu'il n'en est rien et qu'un intervalle de trente et un ans sépare le *Cid* de Corneille de l'*Andromaque* de Racine. Corneille lui-même ne reste pas dans sa ligne, et, depuis la chute de *Pertharite*, qui commence ses disgrâces, en 1653, jusqu'à *Suréna*, qui les termine avec sa carrière dramatique, en 1674, on peut reconnaître qu'il n'a plus rien de lui-même. Le grand écrivain est

retombé, sans s'en apercevoir, dans la banalité des sujets, dont un effort de génie l'avait fait sortir. Il n'a pas même conscience de sa décadence complète, et, en 1676, dans une épître au Roi, il entreprend de prouver

« Qu'*Othon* et *Suréna*
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna*. »

Nous examinerons plus loin cette curieuse période, qui renferme de précieux enseignements. Voyons la période de la gloire.

CHAPITRE XXVI.

XVIIe SIÈCLE.

THÉATRE FRANÇAIS

(suite).

I.

Période glorieuse de Corneille.

Horace, *Cinna*, *Polyeucte*, trois des plus grands chefs-d'œuvre de Pierre Corneille, furent donc représentés à peu près dans l'intervalle de douze mois. C'est le 12 février 1639 que Corneille avait perdu son père, et qu'il était resté l'unique soutien de sa mère et de sa famille. C'est l'année de *Polyeucte* qu'il épousa Mlle Marie de Lampérière, grâce à la toute-puissante intervention du Cardinal-duc. Le pauvre grand homme avait bien employé son temps depuis le *Cid*, au moment où Chapelain le croyait si découragé. Que de jugements divers n'a-t-on pas portés sur les trois ouvrages que nous venons de nommer ! Voltaire trouve que le sujet d'*Horace* n'est pas fait pour le théâtre, que la pièce n'est pas régulière, qu'elle se

compose de trois actions différentes. Corneille s'était montré plus sévère encore que Voltaire. On le voit invoquer Aristote, Horace et Sénèque pour se donner tous les torts. Il blâme le meurtre de Camille, qui crée au jeune Horace un second péril, et détruit ainsi une prétendue *unité de péril*, laquelle serait, selon lui, l'unité d'action elle-même ; il blâme le personnage de Sabine, quoiqu'il le trouve assez heureusement inventé, mais il déclare qu'il ne sert pas plus à l'action que l'Infante ne sert à celle du *Cid ;* il blâme tout le cinquième acte, « l'une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie. » Toutefois il veut bien reconnaître que son second acte est « un des plus pathétiques qui soient sur la scène. » Voltaire lui-même se croit obligé de prendre contre Corneille la défense du personnage de Sabine ; mais il ajoute presque aussitôt que ce personnage ne cause aucun événement, et que c'est un défaut sur un théâtre aussi perfectionné que le nôtre. Quant à La Harpe, il juge avec son aplomb ordinaire que, même réduite à trois actes, la tragédie d'*Horace* ne ferait pas un tout régulier. Quelques pages plus haut, dans son *Cours de littérature*, le même La Harpe ne suppose-t-il pas que l'action du *Cid* se passe au quinzième siècle ? La Harpe ! un professeur !

Les imitateurs ont suivi ces deux loups de la critique, et l'on enseigne encore aujourd'hui qu'*Horace*, l'une des plus énergiques créations de Corneille, est un ouvrage irrégulier, entaché de tous les vices et de toutes les tares possibles. Il faut que ce soit un critique alle-

mand, W. Schlegel, qui réponde à ces injustes attaques. « On a reproché, dit-il, à la tragédie des *Horaces* de manquer de vérité. Il semble que le meurtre de Camille et le jugement qui absout Horace fratricide en faveur d'Horace victorieux soient une seconde action, indépendante du combat des trois frères albains contre les trois frères romains. Corneille s'était laissé persuader le premier qu'il avait péché contre la règle, mais je trouve qu'il a eu tort de s'abandonner lui-même. Si la mort de Camille n'avait pas fait partie de la pièce, les femmes y auraient été inutiles dès les premiers actes, et si l'ardent patriotisme d'Horace n'eut pas étouffé en lui la voix du sang, le combat qui sauva Rome n'aurait point été un sujet de tragédie, mais un fait simple et sans nœud dramatique. Un défaut plus réel selon moi, c'est que le poëte ait représenté, *intra privatos parietes* et sans frapper les regards, un événement public qui décidait du sort de deux peuples... Quelle autre impression n'aurait-on pas reçue si le vainqueur, ainsi que le peint Tite-Live, solennellement condamné en présence du Roi et du peuple entier, eût dû sa grâce aux larmes de son vieux père ! »

Schlegel, en parlant ainsi, est dans le vrai absolu, et si Corneille n'avait pas eu la faiblesse de se laisser intimider par la marionnette d'Aristote, dont Scudéry tenait les ficelles, au lieu de ce cinquième acte d'avocat nous aurions un acte d'action qui serait resté la gloire de notre scène. *Horace*, à tout prendre, n'en est pas moins l'un des plus beaux fleurons de notre couronne dramatique. Le génie de Corneille est tout

espagnol dans *Horace*, comme il l'a été dans le *Cid*, comme il le sera dans *Cinna*, dans *Polyeucte* et dans la série des grandes œuvres qui s'arrête après *Nicomède*. Quand je dis qu'il est tout espagnol, je n'entends pas qu'il emprunte forcément à tel ou tel auteur d'au-delà les monts un sujet ou un personnage, ou même une idée; mais la profonde analogie qu'il rencontre entre sa manière de sentir et de rendre ses impressions et la manière des poëtes espagnols identifie, pour ainsi dire, son esprit avec l'esprit de ce pays, où il découvre enfin les grands horizons qu'il avait rêvés. Les sentiments d'honneur, de délicatesse, de dévoûment absolu, d'amour idéal, de rigidité dans le devoir, sont la base même du théâtre espagnol de la belle époque des trois Philippe, et c'est cela aussi qui constitue le fond de l'œuvre cornélienne. Des deux côtés, les caractères sont taillés dans le bloc; les pensées, comme les actes, tendent à la sublimité admirative; les expressions débordent de richesse et de pompe jusqu'à toucher parfois à l'emphase; chaque idée dominante tâche de s'enfermer dans une concision qui frappe et qui étonne.

> Albe vous a nommé, je ne vous connais plus,

dit le jeune Horace à Curiace avant le combat, et Curiace lui répond :

> Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.
>
> — O mes frères !

s'écrie la sœur d'Horace en apprenant l'issue funeste

de la bataille. Et le vieil Horace l'interrompt par ces mots :

..... Tout beau, ne les pleurez pas tous:
Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux !

Quelquefois même l'expression purement espagnole se fait jour à travers la phrase française, comme dans ce vers :

Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare.

Il est possible que Corneille ait connu la pièce de Lope de Vega *el Honrado Hermano*, lorsqu'il écrivit son *Horace;* mais les deux ouvrages ne se ressemblent en rien, sinon par le sujet : il n'y a donc pas lieu de les comparer.

Quand Voltaire parle de *Cinna* et de *Polyeucte* au regard de la conception générale, il rentre les griffes et loue convenablement le génie de Corneille , qu'il veut bien reconnaître; mais, lorsqu'il arrive à l'examen du détail, il se livre à ses dénigrements habituels, qu'on ne saurait trop faire ressortir et blâmer. Son système de critique consiste surtout à relever les expressions vieillies, comme si l'on avait le droit de reprocher à un homme de parler la langue de son temps Le courtisan de M[me] de Pompadour et du Roi de Prusse, le millionnaire de Ferney, fait aussi un crime au pauvre poëte de la dédicace de *Cinna* à M. de Montauron, tout en versant une larme de crocodile sur la nécessité où se trouvait le bonhomme. « Si la reconnaissance, dit-il, arracha ce singulier hommage, il faut encore

plus en louer Corneille que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre. » Il n'est pas jusqu'à la lettre de félicitation écrite par Balzac à Corneille, à propos du succès de sa pièce, qui ne devienne l'objet de la critique de Voltaire, toujours sous prétexte de former le goût des étrangers. C'est à propos des *Commentaires sur Cinna*, soumis par son auteur à l'Académie, en 1764, que d'Alembert fut chargé de communiquer au *Patriarche* le scandale qu'avait causé son jugement dans la compagnie. « Il nous a semblé, lui dit d'Alembert, que vous n'insistiez pas toujours assez sur les beautés de l'auteur et quelquefois trop sur des fautes qui peuvent n'en pas paraître à tout le monde. » Le grand grief de Voltaire, répété par La Harpe, c'est le changement de résolution de Cinna, qui, après avoir comploté la mort d'Auguste, éprouve des remords tardifs, maudit son crime et défend contre Émilie elle-même l'homme qu'il avait juré de frapper. C'est là *une de ces fautes qui*, comme le dit d'Alembert, *peuvent n'en pas paraître à tout le monde*. Il est à regretter que Voltaire, à ce propos, ait semblé mettre la *Clemenza di Tito* de Métastase au-dessus de *Cinna*, en insinuant que l'abbé italien avait eu le bon sens de faire commencer plus tôt les remords de Sextus. Le critique Geoffroy dit très-justement que, dans ses *Commentaires sur Corneille*, Voltaire se hâte de passer sur les beautés comme sur des épines, et que, lorsqu'il arrive aux vétilles grammaticales, il paraît marcher sur des fleurs. Il serait temps de ne plus faire servir les *Commentaires de Voltaire sur Corneille* à l'éducation de la jeunesse

française et à l'instruction des étrangers Rien n'est plus capable de fausser le jugement du plus intelligent des lecteurs.

Le changement de résolution et le remords subit de Cinna, loin de pouvoir être reprochés au poëte, constituent de ces beautés vraies que Corneille rencontrait si souvent et qui sont l'essence même de la passion. Cinna n'a pas été touché tout d'abord des bienfaits d'Auguste, et c'est au moment même où il va se déshonorer par un crime que l'honnêteté se réveille dans son cœur et fait tomber le bandeau qui couvrait ses yeux.

Le plus éclatant exemple des erreurs que peuvent commettre des gens de savoir et d'esprit en matière de jugements littéraires, c'est la condamnation de *Polyeucte* par l'Hôtel-Rambouillet, après que Corneille eut fait la lecture de sa pièce devant cette illustre assemblée. On lui dépêcha Voiture pour lui insinuer que sa tragédie n'avait pas plu, comme il avait paru le croire. On lui fit comprendre que le christianisme surtout avait paru très-déplacé. Corneille, épouvanté de cet arrêt, voulut retirer l'ouvrage du théâtre où les comédiens le répétaient. Un acteur, qui ne jouait pas dans la pièce parce qu'on ne l'en trouvait pas digne par son talent, remonta le courage du pusillanime auteur. C'est à ce comédien que nous devons la conservation de l'ouvrage, qui, une fois relégué dans les cartons de Rouen, n'aurait peut-être jamais vu le jour.

Après la représentation, qui fut un triomphe, voici comment Corneille jugeait sa pièce : « Le style n'en

est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna*, mais il a quelque chose de plus touchant, et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévotes et les gens du monde. A mon gré, je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé ! » Corneille ne parle pas dans sa préface d'une pièce de Calderon intitulée *les Deux Amants du ciel* (*los Dos Amantes del cielo*), qui contient le sujet de *Polyeucte*. Nous ferons connaître cette pièce en examinant l'œuvre du poëte espagnol.

Au milieu de sa satisfaction, Corneille est tourmenté plus que jamais par le spectre des trois unités. Il consacre une partie de son examen à tâcher de prouver qu'il a observé strictement la terrible unité de lieu violée dans le *Cid*, et même dans *Cinna*, car Émilie et Cinna ne peuvent raisonnablement venir conspirer dans le palais d'Auguste. Il avoue lui-même qu'il faut de la complaisance pour admettre qu'au second acte de *Polyeucte*, Sévère et Pauline choisissent, pour causer de leurs affaires, l'antichambre qui sépare l'appartement de Félix de celui de sa fille. Avec quelle joie aussi le pauvre homme, prévoyant que l'on va critiquer le choix de son sujet sacré, se retranche-t-il derrière un certain pédagogue appelé Mirturnus, qui, agitant la question de savoir s'il est permis de mettre en scène les saints et les Martyrs, *résout*, selon l'expression de Corneille, *cette question en sa faveur*. Il invoque ensuite les tragédies oubliées d'Heinsius, de

Grotius et de Buchanan, et c'est sur ces exemples qu'il ose enfin hasarder son poëme. Je n'insiste sur ces futilités que pour prouver une fois de plus jusqu'à quel point ce grand enfant, qu'on appelait Pierre Corneille, se troublait facilement le cerveau. *Polyeucte,* en dépit de Voltaire et de Corneille lui-même, n'en est pas moins l'une des gloires de notre théâtre.

La Harpe se risque à louer le caractère de Sévère, et il veut bien avouer que Corneille n'a trouvé nulle part les magnifiques personnages de Polyeucte et de Pauline. Il ne se préoccupe pas même du bon mot de madame la Dauphine : « Voilà pourtant une honnête femme qui n'aime pas du tout son mari, » bon mot qui servit de point d'appui à toutes les critiques de cette figure si vraie pourtant, si délicate et si poétiquement dessinée. Pauline a aimé Sévère avant de devenir la femme de Polyeucte, mais elle est toute à son devoir d'épouse et de mère. Quand elle apprend que son mari s'est fait chrétien et qu'il vient de renverser les statues des dieux, elle lui conservera la foi jurée quoiqu'elle soit la fille du gouverneur de l'Arménie.

Elle implore sa grâce, et, n'obtenant rien de son père, c'est à Sévère qu'elle s'adresse, au noble et généreux Sévère, à Sévère qui l'aime toujours, mais qui ne peut rien que prier et menacer un ennemi plus puissant que lui. La conversion de Pauline, quand son mari est conduit au martyre, restera un modèle de style et de mouvement dramatique.

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée ;
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée.

La conduite basse et dénuée de logique que tient Félix, le beau-père de Polyeucte, en envoyant son gendre au supplice dans la crainte de perdre sa place, et puis en se convertissant tout à coup, au dénoûment, on ne sait pourquoi, a toujours été un défaut que les critiques de tous les pays ont unanimement blâmé. C'est du reste le seul reproche qu'on puisse adresser à cette composition grandiose.

C'est à l'effet moral produit par la tragédie de *Polyeucte* que l'on doit la déclaration publiée le 16 avril 1641, par le roi Louis XIII, en faveur de la profession de comédien. « Nous voulons, dit le Roi, que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public..... Si donnons en mandement à nos amés et féaux conseillers, les gens tenant notre cour du Parlement à Paris, que ces présentes ils aient à faire vérifier et enregistrer, et du contenu en icelles faire jouir et user lesdits comédiens, sans permettre qu'il y soit contrevenu en aucune sorte et manière que ce soit : car tel est notre plaisir. »

Comme il s'était inspiré d'un récit de Sénèque pour retracer la conspiration de Cinna et la clémence d'Auguste, Corneille s'inspire de Lucain pour dramatiser sa *Mort de Pompée*. En s'associant aux idées de ces deux auteurs latins, il ne sortait pas de l'Espagne : Sénèque et Lucain étaient, comme on sait, deux citoyens de Cordoue. La *Mort de Pompée* a perdu son

rang au répertoire de la tragédie, et c'est à tort que les comédiens l'en ont écartée.

La pièce ne brille ni par la profondeur des combinaisons ni par l'intérêt dramatique; mais quelle figure grandiose que ce Pompée fuyant, après Pharsale, le monde entier écrasé sous sa chute! Pompée, qui ne paraît pas et qui meurt après le premier acte, remplit de son nom seul l'étrange poëme de Corneille. Le conseil où le roi Ptolémée, entouré de ses ministres, décide la mort de l'hôte dangereux qui vient chercher un refuge en Égypte, est une admirable page d'histoire aussi bien que de poésie. La discussion se résume par ces vers :

Qu'il plaise au ciel ou non, laissez-m'en le souci :
Je crois qu'il veut sa mort puisqu'il l'amène ici.

La colère et le mépris de César pour le meurtrier de Pompée, les fières plaintes de Cornélie, la veuve du vaincu de Pharsale, l'avertissement loyal qu'elle vient donner à son ennemi par ces mots : « César, prends garde à toi! » lorsqu'elle a découvert le piége tendu dans lequel il doit laisser sa vie, ses serments de vengeance en invoquant l'urne qui contient les cendres de son époux, les adieux menaçants qu'elle adresse au vainqueur qu'elle hait et qu'elle estime à la fois, tout cela est aussi beau, aussi grandiose que les plus hautes sublimités du *Cid*, de *Polyeucte* ou de *Cinna*.

L'infortuné poëte est encore une fois tourmenté par la crainte de n'avoir pas satisfait pleinement les derviches des trois unités. Il compte sur ses doigts (dans

son examen critique) si le meurtre de Pompée devant les murs de Pélusium concorde bien avec le débarquement de César à Alexandrie. Il n'a nommé ni l'une ni l'autre de ces villes « de peur de faire remarquer la fausseté de ce qui s'est passé ailleurs. » Le lieu de la scène est, comme dans *Polyeucte*, un grand vestibule commun à tous les appartements du palais, et ainsi l'on peut supposer que tout se conforme aux lois recommandées par Chapelain et Scudéry. Tout le monde vient causer dans cette antichambre; le roi Ptolémée y tient conseil, Cornélie y exhale ses douleurs, Cléopâtre y fait l'amour avec César; mais on ne change pas de décors, et l'honneur d'Aristote est sauvé. Cette conspiration systématique contre les machinistes peut se réduire à cet unique précepte : « Plutôt les invraisemblances les plus absurdes qu'un changement de décoration. »

Nous voici en l'année 1642. On donne, à l'Hôtel-de-Bourgogne, la première représentation du *Menteur*. Corneille accomplit ici dans la comédie la même révolution qu'il a portée dans la tragédie, lorsque, en 1636 (il y a de cela six ans), il donnait le *Cid*, au théâtre du Marais. Selon son usage de dire toujours la vérité, il avoue nettement que le *Menteur* est en partie traduit et en partie imité de l'espagnol. On se rappelle, d'autre part, Molière disant à Boileau que, sans le *Menteur*, il n'aurait peut-être pas écrit le *Misanthrope*. C'est là, je pense, une assez brillante naturalisation en France pour la *Verdad sospechosa*, de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza.

La pièce d'Alarcon est, en effet, un chef-d'œuvre comme celle que Corneille en a tirée, partie en l'imitant, partie en la traduisant. Dans le *Menteur*, les emprunts sont bien plus considérables et bien plus nombreux que dans le *Cid*. J'ai publié, en 1865, une traduction du théâtre d'Alarcon, où l'on peut se rendre un compte exact des traits de caractère et des scènes entières qui ont passé d'une pièce dans l'autre. Nous comparerons les deux ouvrages en parlant du théâtre espagnol, au chapitre XXXII de ce volume.

La comédie de Corneille ne diffère réellement de celle d'Alarcon que par le dénoûment. Chez Corneille, Dorante n'est nullement puni, car on lui accorde la main de Lucrèce qu'il aime. Chez l'auteur espagnol, Garcia est contraint d'épouser une fille qu'il n'aime pas, et de laisser à son rival Jacinta qu'il adore.

La pièce de Corneille fut merveilleusement interprétée à l'Hôtel-de-Bourgogne ; Bellerose joua le rôle de Dorante, et Jodelet celui du valet Cliton. Bellerose était l'un des principaux associés et le directeur de la troupe; il avait créé le rôle de Cinna, et il se surpassa dans celui du Menteur. Le cardinal de Richelieu lui avait fait présent, à cette occasion, d'un habit magnifique. Son jeu était trop affecté, s'il faut en croire Scarron, et le cardinal de Retz nous apprend que Mme de Montbazon ne pouvait se résoudre à aimer M. de la Rochefoucauld parce qu'il ressemblait à Bellerose, qui, à son goût, avait l'air trop fade. Jodelet, après avoir fait longtemps partie de la troupe du Marais, était entré, en 1634, dans la troupe royale

avec cinq autres acteurs, sur l'ordre du Roi, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Il se distinguait surtout par la naïveté de son jeu et par la vérité de ses intonations et de tous ses mouvements. Il excitait le rire sans jamais rien perdre de son sérieux. Comme Gros-Guillaume, il parlait du nez, et ce défaut devenait chez lui une source d'effets comiques. Son fils, Dom Jérôme, entra très-jeune dans l'ordre des Feuillants, et devint un prédicateur célèbre.

Le succès du *Menteur* engagea Corneille à donner une suite à sa pièce, et il choisit, à cet effet, une comédie de Lope intitulée *Aimer sans savoir qui* (*Amar sin saber à quien*), qui n'a aucun rapport avec le sujet emprunté à Ruiz de Alarcon. Aussi la première chose qu'il fait c'est de présenter au public un Dorante corrigé de ses erreurs, un menteur qui ne ment plus que par circonstance et pour rendre service. Cette suite n'eut pas un succès bien prononcé. Corneille prend soin de nous l'apprendre lui-même; il s'accuse, lui seul, de ce mauvais résultat.

Le grand succès de *Rodogune* effaça bientôt la froideur de l'effet modeste produit par la *Suite du Menteur*. *Rodogune* est celui de ses ouvrages que Corneille affectionnait le plus. C'est aussi celui que Voltaire malmène le plus durement dans ses fameux *Commentaires*. L'admirable cinquième acte de la pièce ne trouve pas même grâce à ses yeux. Le monologue qui ouvre l'acte

« Enfin, grâce aux Dieux, j'ai moins d'un ennemi, »

lui fait de la peine (c'est l'expression dont il se sert).

Les mots de déclamation, de rhéteur, d'expressions basses, de vers oiseux et faibles, d'absurdité, et même d'arlequinade, reviennent à tout instant, comme s'il parlait de Shakspeare, le *Gilles* anglais. Il n'est pas jusqu'à la scène finale, jusqu'à la coupe empoisonnée, jusqu'à la phrase inachevée de Séleucus mourant, c'est-à-dire le point culminant de l'effet tragique, qu'il n'accuse de manquer de naturel et de révolter l'esprit. L'artifice de la lettre est selon lui trop ajusté au théâtre ; Antiochus devrait quitter la scène et courir sur le lieu où son frère a été frappé, pour voir si l'on peut lui donner quelque secours. Et c'est l'homme qui fait discourir Tancrède mourant sur son brancard qui a écrit cela ! Il est vrai que, révolté sans doute lui-même de sa critique, Voltaire ajoute un peu plus loin que cette situation est des plus théâtrales, et qu'elle ne permet pas aux spectateurs de respirer. Il ajoute même que, lorsque l'auteur peut dire : J'ai touché, j'ai enlevé le public, l'auteur a raison tant que le public applaudit.

Passant sur la tragédie de *Théodore*, qui fut une complète erreur de notre grand tragique, et dont le sujet odieux ne put se faire accepter par le public, nous arrivons, en 1647, à l'éclatant succès d'*Héraclius*. Cette même année Corneille fut reçu membre de l'Académie française, et il eut le bonheur de voir réussir, sur la scène de l'Hôtel-de-Bourgogne, le premier ouvrage dramatique de son frère Thomas, les *Engagements du hasard*.

Héraclius et *Nicomède* ferment la période glorieuse de l'auteur du *Cid* et de *Cinna*. *Héraclius*, au milieu de

la complication extrême de sa fable, ne contient réellement qu'une situation de premier ordre, celle où l'empereur Phocas se trouve obligé de choisir entre Héraclius et Martian, dont l'un est son ennemi et l'autre son fils, sans qu'il puisse arriver à percer le secret que lui cache Léontine. Cette belle scène est identiquement la même dans Corneille, et dans une pièce espagnole de Calderon, qui a pour titre : *Dans cette vie tout est vérité et tout est mensonge* (*En esta vida todo es verdad y todo mentira*). Corneille, qui d'ordinaire ne déguise pas ses emprunts, dit cette fois que tout ici est de son invention. D'un autre côté, Calderon n'avait pas l'habitude d'emprunter à autrui, et d'ailleurs il ne savait pas le français. Le moyen de contrôle manque absolument pour trancher cette curieuse question de priorité. La pièce de Calderon ne fut imprimée pour la première fois que dans la troisième partie de ses œuvres, publiées à Madrid en 1664, c'est-à-dire dix-sept ans après qu'on eut joué la pièce française. L'*Héraclius* espagnol ne figure pas non plus parmi les pièces détachées (*sueltas*), dont nous avons les catalogues sous les yeux. Le procès est donc toujours en litige. Pourtant Don Juan Eugenio Hartzenbusch, dans le Catalogue chronologique qui termine le quatrième volume de son édition de Calderon, établit, par nombre d'exemples, que plusieurs pièces espagnoles couraient le monde en manuscrits, et que, notamment, les *Engagements du hasard*, de Thomas Corneille, furent joués à Paris en 1647, tandis que *los Empeños de un acaso*, qui lui avaient servi de modèle, ne furent imprimés en

Espagne qu'après la mort de Calderon. Il en fut de même de l'*Amour à la mode*, imitation de *el Amor al uso* de Don Antonio de Solis ; l'imitation est de 1651, et l'œuvre primitive ne fut imprimée qu'en 1681. M. Hartzenbusch croit pouvoir fixer à l'année 1622 la représentation de l'*Héraclius* espagnol. Mais tout cela ne prouve pas encore que Corneille ait connu la pièce de Calderon.

La création la plus originale de Pierre Corneille, création qui n'a d'analogue dans aucun théâtre, c'est assurément *Nicomède*. C'est à tort que Voltaire compare cet ouvrage à *Don Sanche d'Aragon* et qu'il le classe dans le genre de la comédie héroïque inventée par les Espagnols. Il a raison quand il ajoute que cette pièce est une des plus fortes preuves du génie de Corneille. *Nicomède* ne met en jeu ni l'amour, ni la jalousie, ni les grandes passions qui remuent les âmes. Ce sont les hautes pensées de la politique romaine qu'il étale sous nos yeux, c'est la bassesse et l'avilissement de ces Rois d'Asie, esclaves couronnés, tremblant sur leur trône au premier froncement de sourcil d'un général ou d'un proconsul venu des bords du Tibre. Nicomède brave à la fois la cour du Roi son père, et l'ambassadeur de la toute-puissante république, Flaminius, à qui, au besoin, il saura trouver un lac de Trasimène, et il projette sur la splendeur romaine l'ombre inquiétante du fantôme d'Annibal. Sans doute, si l'on cherche dans cet ouvrage étrange les complications d'une fabulation bien étudiée ou ces coups de théâtre qui imposent le succès, on ne les y trouvera pas ; mais, si en

écoutant *Nicomède* le cœur se repose, l'esprit rencontre en revanche un élément nouveau qui l'intéresse et le séduit. Quant à la forme, Corneille nous avoue ingénument que ce ne sont pas là les moindres vers qui soient sortis de sa main.

II.

Période de décadence.

La chute de *Pertharite*, en 1653, affligea profondément Corneille, peu habitué encore à de pareils échecs. C'est le sujet lui-même que le public sembla repousser. « On n'y a pu supporter (dit l'auteur dans l'examen de sa pièce) qu'un Roi dépouillé de son royaume, après avoir fait tout son possible pour y rentrer, se voyant sans forces et sans amis, en cède à son vainqueur les droits inutiles afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains, tant les vertus de bon mari sont peu à la mode. » Corneille aurait pu ajouter que l'ouvrage est complétement vide d'action, que les caractères y sont incertains et flottants, et que le style, n'ayant à traduire que des situations monotones et dénuées de tout intérêt, semble avoir repris le niveau de La Calprenède et de Du Ryer.

Après *Pertharite*, Corneille bat en retraite; il se pro-

met de renoncer au théâtre et de ne plus quitter sa ville natale. Il se trouvait alors libre de toutes fonctions publiques par la vente de sa charge et par l'abandon de sa place honorifique de trésorier de la paroisse de Saint-Sauveur de Rouen. Il habitait sa petite maison de la rue de la Pie, où il était né; son frère, Thomas, occupait la maison contiguë. Thomas avait épousé Marguerite de Lampérière, la sœur de Mme Pierre Corneille. Pierre avait auprès de lui sa mère, sa femme et quatre enfants; le dernier, nommé Charles, ne comptait que quelques mois. Le cinquième et le sixième enfant, Thomas, qui fut abbé d'Aigues-Vives, et Marguerite, qui fut religieuse, vinrent au monde plus tard. De ses trois garçons, deux embrassèrent la carrière militaire. Les charges de Corneille étaient fort grandes et sa fortune était bien mince. La maison de la rue de la Pie, le seul immeuble qu'il possédât, ne valait que 4,390 francs: c'est le prix qu'elle fut vendue en 1683. Quelques petites rentes étaient échues à sa femme de la succession de son père. La pension royale de 2,000 livres n'était pas encore constituée. Corneille n'avait donc pour vivre, outre le petit pécule amassé, que ses droits d'auteur et les gratifications qu'il pouvait recevoir soit du Roi, soit des ministres, soit de quelques grands seigneurs. A la mort de son beau-père, en 1645, il avait résigné, moyennant une finance, la charge de lieutenant particulier civil des Andelys, occupée par M. de Lampérière. Le Roi lui avait aussi abandonné les gages de l'intermédiat de la charge, qui ne fut vendue qu'en 1651. Tout cela

était peu pour élever ses enfants et pour les établir.

Corneille persista cinq ans dans son silence, et il employa son temps à mettre en vers l'*Imitation de Jésus-Christ* et à préparer ses trois discours sur la poésie dramatique. Tout à coup, et sans s'y attendre, il reçoit de Fouquet, surintendant des finances, une gratification qu'il n'avait pas sollicitée. Il remercia son Mécène par une épître dans laquelle il laisse entendre que si on le juge bon, il est prêt à reprendre la plume :

> Je sens le même feu, je sens la même audace
> Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace,
> Et je me sens encor la main qui crayonna
> L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

Le surintendant, sachant qu'il serait agréable au roi, proposa trois sujets, parmi lesquels Corneille choisit *Œdipe*. La pièce, écrite en très-peu de mois, fut représentée le 24 janvier 1659, sur le théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne, où le Roi vint la voir. Le désir qu'éprouvait tout le public de ramener l'auteur de tant de chefs-d'œuvre au culte du théâtre contribua beaucoup au succès de cet ouvrage, qui, pour dire la vérité, méritait peu les louanges qu'il obtint. Louis XIV félicita Corneille et lui fit remettre un présent en signe de sa satisfaction. Il n'en fallait pas tant pour ranimer l'ardeur mal éteinte du poëte, qui s'empressa bientôt, sur la demande du marquis de Sourdéac, d'écrire une pièce à machines pour fêter le mariage du Roi avec l'infante Marie-Thérèse d'Autriche, fille de Philippe IV. Cette pièce à machines était intitulée la *Toison d'or*. Dix ans auparavant, Corneille en avait écrit une autre

sous le titre d'*Andromède*, qui avait été représentée au théâtre du Petit-Bourbon. *Andromède*, avec ses machines volantes, ses nombreux décors, ses concerts de musique, son combat de Persée contre le monstre, était une heureuse innovation empruntée à l'Italie. La *Toison d'or* surpassa *Andromède* par la somptuosité qui fut déployée dans sa mise en scène. Le marquis de Sourdéac dessina les plans des machines, fit venir à son château de Neubourg toute la troupe du Marais, et paya royalement les dépenses de cette fête donnée en l'honneur des souverains. Les invités furent hébergés au château de Neubourg pendant toute une semaine, et, après la représentation, le marquis fit don des machines, des décors et des costumes aux comédiens. Le Roi, la Reine et la Reine mère allèrent voir la pièce, lorsqu'on la représenta au théâtre du Marais, où elle obtint une grande faveur et où elle fut reprise l'hiver suivant.

Le 25 février 1662, *Sertorius* fut très-bien accueilli au théâtre du Marais. La pièce ayant été imprimée très-peu de temps après la première représentation, Molière la joua également à son théâtre, comme c'était le droit de tous, une fois la pièce imprimée. Ce succès, exagéré par les amis de Corneille, décida l'auteur à quitter Rouen, pour venir se fixer à Paris, rue d'Argenteuil, avec son frère Thomas. Dans cette tragédie de *Sertorius* l'on aperçoit encore quelques lueurs du génie de Corneille, entré dans sa pleine décadence. Il nous avertit lui-même qu'on ne trouvera dans sa pièce ni tendresse d'amour, ni emportement de passion, ni

narrations pathétiques. L'entrevue de Sertorius et du jeune Pompée, qui faisait dire à Turenne : « Où donc Corneille a-t-il appris l'art de la guerre ? » sera toujours un modèle de beau style. On applaudira toujours des vers tels que ceux-ci :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles
Que ses proscriptions comblent de funérailles.
Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,
N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau.
Mais, pour revivre ailleurs dans sa première force,
Avec les faux Romains elle a fait plein divorce ;
Et, comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Le souvenir de la *Sophonisbe* de Mairet, pièce qui n'avait pas quitté le répertoire, fut fatal à la *Sophonisbe* de Corneille. Il a beau protester de son respect pour l'ouvrage de son confrère, et rappeler que Mairet lui-même avait traité le sujet après le Trissino et le poëte français Montchrétien, il a beau établir la différence des manières dont le sujet a été traité et s'appuyer sur Aristote, qu'il appelle *notre* Aristote, pour se justifier, il ne peut empêcher que le public ne se *mutine contre ces deux maris*, quoique dans *Sertorius* il eût accepté, sans se scandaliser, Pompée mari de deux femmes vivantes. Mais , qu'il le traitât d'une manière ou d'une autre , le sujet de *Sophonisbe* était depuis longtemps épuisé.

Othon, qui vint après *Sophonisbe*, ne releva pas le crédit du vieux poëte. C'est pourtant à propos de cette tragédie que le maréchal de Grammont dit que Corneille devrait être le bréviaire des Rois, et Louvois qu'il

faudrait un parterre de ministres d'État pour la bien juger. La pièce avait été représentée au château royal de Fontainebleau avant de l'être, à Paris, à l'Hôtel-de-Bourgogne. Corneille se faisait une illusion profonde sur la valeur de son ouvrage, qu'il regardait comme l'un de ses meilleurs. C'est encore une composition d'où la passion est exclue et où les sentences politiques abondent plus que de raison. *Agésilas* et *Attila*, qui se succédèrent en 1666 et 1667, demeurèrent ensevelis non pas précisément sous l'épigramme de Boileau, mais sous l'indifférence du public. Les deux scènes entre Agésilas et Lysandre, qu'on a voulu vanter comme de verdoyantes oasis dans cet aride désert, ne sont nullement dignes de Corneille. Le caractère d'Attila, roi des Huns, touche au comique à force de tâcher de paraître barbare.

Attila débute par ces mots :

Ils ne sont pas venus nos deux Rois : qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre et qu'Attila s'ennuie.

Les doucereuses fadeurs que ce sauvage trop civilisé débite à la princesse Ildione, sœur de Mérovée, roi des Francs, se ressentent aussi un peu trop des carrousels de Versailles :

Venir jusqu'en ma tente enlever mes hommages,
Madame, c'est trop loin pousser vos avantages !
. . . .
Défendez à vos yeux cet éclat invincible
Avec qui ma fierté devient incompatible.
Prêtez-moi des refus, prêtez-moi des mépris,
Et rendez-moi vous-même à moi-même à ce prix.

Le Roi des Huns, entre ses deux maîtresses, Ildione et Honorie, ne peut être un instant pris au sérieux, et le récit de sa mort due à une hémorrhagie nasale ferait beaucoup rire aujourd'hui.

Après *Attila*, Corneille donna encore quatre pièces au théâtre : *Tite et Bérénice*, en 1670, et, dans la même année, la comédie-ballet de *Psyché*, en collaboration avec Molière et Quinault; *Pulchérie*, en 1672, et enfin *Suréna*, en 1674. Lorsque, à la demande de Mme Henriette d'Angleterre, Corneille accepta de traiter ce sujet de *Bérénice*, il ignorait que la même proposition avait été faite en même temps au jeune Racine, auteur applaudi d'*Andromaque*, des *Plaideurs* et de *Britannicus* (1667-68-69). Il fut très-surpris quand il vit annoncer la première représentation de la *Bérénice* de Racine, à l'Hôtel-de-Bourgogne, huit jours avant la sienne, que la troupe de Molière répétait au Palais-Royal, et qui devait alterner avec le *Bourgeois gentilhomme*. La pièce de Corneille était du reste bien distribuée, quoi qu'en ait pu dire Fontenelle. Mlle Molière représentait Bérénice ; Mlle de Beauval jouait Domitie ; Mlle de Brie, Plautine. La Thorillière faisait Titus ; le jeune Baron, Domitian. Les confidents avaient pour interprètes Du Croisy, La Grange et Hubert. Les deux *Bérénice* furent très-maltraitées des critiques, parmi lesquels se signala l'abbé de Villars. Racine répondit à l'abbé comme un homme très-courroucé et qui ne garde aucune mesure. Corneille, plus malmené que Racine, baissa la tête et ne riposta point. Peu après parut une parodie en trois actes, où Arle-

quin s'en donnait à cœur-joie sur les deux *Bérénice*.

Corneille crut au succès de *Pulchérie*, qui fut jouée au théâtre du Marais, puisqu'il dit, dans son *Avis au lecteur :* « J'aurai de quoi me satisfaire si cet ouvrage est aussi heureux à la lecture qu'il l'a été à la représentation, et, si j'ose ne vous dissimuler rien, je me flatte assez pour l'espérer. » Visé en fit l'éloge dans son journal *le Mercure galant*, et les adversaires de Racine, qui étaient nombreux, soutinrent également Corneille.

Suréna, joué en 1674 (Corneille avait alors 68 ans), fut le trente-deuxième et dernier ouvrage que notre poëte fit représenter. C'est la même absence de situations et de caractères que dans les pièces précédentes. Comme *Pulchérie* reposait sur un jeu de mots, *Suréna* repose sur un entêtement du Roi des Parthes, qui veut absolument marier Suréna malgré lui, et qui le fait tuer parce qu'il refuse d'obéir. Il n'est resté qu'un beau vers de ces cinq actes. La sœur de Suréna s'emporte contre le meurtrier de son frère, et elle accuse la princesse Euridice, la fiancée de Suréna, de n'avoir point de pleurs pour une telle perte. La Princesse lui répond :

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

Les malheurs de famille se joignirent au dépérissement moral, à la vieillesse et à la pauvreté pour faire du plus excellent homme qui ait jamais honoré les lettres un martyr résigné des vicissitudes de la vie.

Déjà privé d'un de ses quatre fils, ce fut au moment où le public se retirait de lui, c'est-à-dire en 1674, l'année de *Suréna*, que le second de ses trois fils restants, lequel avait le grade de lieutenant de cavalerie, fut tué au siége de Grave. L'aîné servait comme capitaine de chevau-légers, et le dernier sollicitait un bénéfice. Le père rappelait, à ce propos, à Louis XIV sa parole donnée dans une épître finissant par ce vers :

Un grand Roi ne promet que ce qu'il veut tenir.

L'une des filles de Corneille était mariée, la plus jeune avait pris le voile. En 1679, un habitant de Rouen, qui était venu visiter, à Paris, le vieux poëte dans son modeste logis de la rue d'Argenteuil, écrivait cette lettre navrante : « Nous sommes sortis ensemble » après le dîner, et, en passant par la rue de la Par- » cheminerie, il est entré dans une boutique pour » faire raccommoder sa chaussure qui s'était décousue. » Il s'est assis sur une planche, et moi auprès de lui; » et, lorsque l'ouvrier eut refait, il lui a donné trois » pièces qu'il avait dans sa poche. Lorsque nous » fûmes rentrés, je lui ai offert ma bourse; mais il n'a » point voulu la recevoir, ni la partager. J'ai pleuré » qu'un si grand génie fût réduit à cet excès de mi- » sère (1). »

L'anecdote de la suppression momentanée de la pension de Corneille, en 1683, quand il atteignait ses

(1) Précis des travaux de l'Académie de Rouen, cité par M. Taschereau dans sa *Vie de Corneille*.

soixante-dix-sept ans, n'est malheureusement que trop vraie, puisque récemment on a retrouvé, à la Bibliothèque impériale, la lettre autographe où le pauvre vieillard réclame contre cette incroyable mesure. Il rappelle au ministre que ces deux mille francs ont servi non à ses dépenses personnelles, mais à entretenir deux de ses fils sous les drapeaux du Roi. La pension fut rendue. La démarche de Boileau à Versailles offrant sa propre pension pour la donner à Corneille me paraît controuvée. Boursault seul a raconté cette histoire, qui n'est guère dans les habitudes de l'homme qui avait contribué, plus que tout autre, à blesser Corneille dans son amour-propre. Ajoutez à cela que nul n'aurait osé faire à un Roi comme Louis XIV une proposition aussi inconvenante, qui aurait passé avec raison pour un manque de respect.

Pierre Corneille, né le 6 juin 1606, mourut à son logis de la rue d'Argenteuil, dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684, âgé de soixante-dix-huit ans, aussi pauvre que Cervantès, un peu moins abandonné que Camoens, puisqu'il eut au moins sa famille autour de lui. Chapelain, l'auteur ridiculisé de la *Pucelle*, était mort, dix ans auparavant, riche, bienvenu du Roi et des ministres, et considéré partout comme un grand homme. Dangeau, dans son journal de cour, annonce en ces termes laconiques la mort de notre grand poëte : « Jeudi 5, on apprit à Chambord la mort du bonhomme Corneille. » Quant aux honneurs rendus publiquement à sa vieillesse, lorsqu'il venait au théâtre après une longue absence, Voltaire déclare

que cela est faux. Il tient ce qu'il avance des contemporains de Corneille : « Croyez-moi, dit-il, le pauvre homme était négligé comme tout grand homme doit l'être parmi nous. Il n'avait nulle considération; on se moquait de lui; il allait à pied; il arrivait crotté de chez son libraire à la comédie. »

III.

Influence de Corneille sur le théâtre.

Tâchons maintenant, en nous résumant, d'apprécier l'influence que put avoir Pierre Corneille sur la littérature dramatique de la France, dont il fut le vrai créateur, dans le genre sérieux comme dans le genre comique. De *Mélite* à l'*Illusion*, c'est-à-dire de 1629 au commencement de 1636, le poëte rouennais est un auteur à succès, comme Jean Mairet et comme Tristan. Il ne se distingue de ses rivaux que par un style plus clair et plus soutenu. Pourtant, de temps en temps, il trempe encore dans le jargon, et, pour ce qui regarde l'intrigue et les combinaisons scéniques, il ne voit pas plus loin que les canevas de l'Italie. Quand il a fait le *Cid*, nous trouvons un tout autre homme. Il a, d'un coup, révolutionné le fond et la forme. La tragédie perd ses boursouflures. Les scènes s'enchaînent l'une à l'autre

au lieu de se succéder, sans autre liaison que le caprice de l'auteur. Le travail de linguistique qu'avait commencé Malherbe, Corneille l'achève en l'appliquant au dialogue théâtral, qui devient ferme et consistant. Il s'efforce de rompre avec cette habitude invétérée de mêler, dans le style soutenu, les mots bas et grotesques avec les mots sérieux et choisis. Il sépare les locutions mortes des expressions vivantes. Il donne du relief à la pensée, en la resserrant dans un vers net et concis. Il choisit ses métaphores et ne les entasse plus. La manière de bien dire, il ne la cherche pas; elle vient d'elle-même, sans peine, toujours en harmonie parfaite avec l'idée qu'elle doit mettre en saillie. Au lieu de vulgariser les sentiments qu'il exprime, il les idéalise, et il adopte l'héroïsme pour base de ses actions et de ses caractères. Ajoutons qu'il substitue invariablement le mot propre aux équivalents consacrés par l'usage; et comme, à ce moment, le travail d'épuration qui, grâce à lui, modifie sensiblement le langage, marche à pas de géant, il prend soin de corriger chaque nouvelle édition de ses pièces, et ce n'est que la publication de 1660 qui contient son texte définitif.

Ici apparaît la critique. Ses personnages, a-t-on dit, ont cent coudées de hauteur; ce sont des demi-dieux plutôt que nos semblables. On voudrait leur découvrir quelques faiblesses ; on souhaiterait que, cédant à la tyrannie de leurs passions, ils nous rappelassent plus souvent ce que nous avons sous les yeux, ce que nous sommes nous-mêmes. C'était déjà le reproche que,

chez les Grecs, l'on adressait à Eschyle, reproche contre lequel se révoltait Aristophane dans sa comédie des *Grenouilles*, quand il peignait le père de la tragédie « agitant son épaisse chevelure, fronçant son sourcil redoutable et faisant retentir, avec le souffle d'un géant, des périodes étroitement liées comme les ais d'un navire. »

Cette gamme monocorde domine, en effet, la poésie cornélienne, et même dans le *Cid*, où la passion de l'amour parle si haut, l'héroïsme ne fléchit point. « Corneille, dit M. Guizot, chercha dans l'homme ce qui résiste, non ce qui cède, et ne connut ainsi que la moitié de l'homme; et comme l'admiration est le sentiment qu'inspire surtout la résistance héroïque, l'admiration devint le ressort favori du génie et du théâtre de Corneille. » Mais la nature, qui n'a jamais produit d'homme parfait, sans doute pour nous inspirer la pensée de notre faiblesse, a doué les esprits supérieurs de certaines qualités qui en excluent d'autres. L'aigle et le lion ne règnent pas dans les mêmes espaces. Si Corneille avait les nuances de Racine, il ne serait plus lui-même. Le danger de cette élévation constante, c'est que, du jour où le vol s'abaisse, tout s'abaisse à la fois Il n'est pas de moyens d'art ni d'habileté quelconque qui puissent masquer la moindre déviation. Une erreur de sujet suffit pour entraîner la pensée et l'exécution dans sa chute, et le sublime, alors, court le risque de toucher au grotesque.

Ce qu'il faut regretter par-dessus tout pour Corneille, c'est qu'il n'ait pas su se mettre de prime abord et pour

toujours au-dessus des sottes attaques dont il fut l'objet à propos du *Cid*. Son génie libre et oseur avait besoin d'air, et il perdait la moitié de sa force dans la cage des unités où il se laissa enfermer par Chapelain et par Scudéry. C'est à cette seule cause que j'attribue sa décadence si précoce et si profonde. Corneille n'avait pas quarante-six ans lorsqu'il fit représenter le dernier de ses bons ouvrages, *Nicomède*, et pendant vingt ans il ne produisit plus que des pièces pour le moins médiocres, depuis *Pertharite* jusqu'à *Suréna*. Tournant toujours dans le même cercle, limité comme il l'était dans le choix de ses sujets, contraint de parler au lieu d'agir, c'est déjà beaucoup qu'il ait pu produire neuf chefs-d'œuvre qui sont certainement, comme élévation de pensée, ce que notre langue offre de plus original et de plus fort. Malgré son ardent désir de contenter Aristote, Corneille avoue lui-même, dans son discours sur les trois unités, qu'il n'a jamais pu y parvenir strictement. C'est alors qu'il propose ce système bizarre d'unité de lieu qui embrasse toute l'étendue d'une ville, et qu'il condamne implicitement ces restrictions enfantines en ayant l'air de les accepter. « Il est facile aux spéculatifs d'être sévères, dit-il; mais s'ils voulaient donner dix ou douze poëmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience *quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre.* »

Qui peut dire ce que serait devenu Corneille si, moins

sensible aux critiques, il avait, comme Shakspeare, gardé sa liberté d'agir en dépit des faiseurs de règles et des publicateurs de pamphlets, s'il avait, sans s'émouvoir, tracé ses grands caractères pour le peuple et non pour quelques érudits à la bonne foi douteuse ? Nul ne le sait ; mais ce qu'on peut assurer, c'est que Shakspeare, attelé au joug des unités, aurait perdu la plus grande part de sa puissance et de son irrésistible action sur les masses. Il y avait vingt *Cid* dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle ; Calderon, Tirso, Alarcon, Rojas et tant d'autres, ajoutés à Lope de Vega, auraient certainement fourni à un auteur moins enchaîné par la convention de meilleurs sujets que *Théodore*, *Sophonisbe*, *Othon*, *Agésilas* et *Attila*. Notre sublime poëte aurait cherché alors, selon l'expression de M. Guizot, ce qui cède, aussi bien qu'il a cherché ce qui résiste, et il aurait connu l'homme tout entier.

IV.

Thomas Corneille et Scarron.

De Pierre à Thomas Corneille la distance est grande ; et pourtant la bienveillance des éditeurs a pour coutume de ne pas séparer après la mort ces deux frères qui, pendant la vie, furent unis d'une si tendre amitié !

Comme son grand frère, Thomas étudia aux Jésuites de Rouen. Encore élève de rhétorique, il avait déjà écrit une comédie en vers latins qui fut jouée par ses jeunes condisciples. Son frère le tourna du côté du théâtre, et son coup d'essai, une imitation de Calderon, *les Engagements du hasard* (*los Empeños de un acaso*), obtint, comme nous l'avons dit, un succès qui remplit de joie le cœur aimant du bon Pierre.

Thomas, trouvant le jeu profitable, emprunta encore à Calderon sa seconde pièce, *le Feint Astrologue;* puis il prit à Don Francisco de Rojas son troisième ouvrage, intitulé *Don Bertrand de Cigarral.* La quatrième comédie de Thomas, *l'Amour à la mode* (*el Amor al uso*), appartient à un autre Espagnol, Antonio de Solis, comme le *Charme de la voix* est l'œuvre de Moreto, sous le titre de *Lo que puede la aprehension.* Le *Geôlier de soi-même* nous ramène à Calderon; la *Comtesse d'Orgueil*, à *el Señor de buenas noches;* le *Galant doublé*, à *Hombre pobre todo es traza*, et le *Baron d'Albikrac*, à la *Tia y la sobrina.* Telle est l'entrée de Thomas Corneille dans la carrière dramatique. Plusieurs des ouvrages qu'il a voulu imiter, et entre autres *el Amor al uso; el Alcaide de si mismo*, et *Entre bobos anda el juego*, sont de très-remarquables comédies dans l'original. Noyées dans la dilution que le poëte français leur a fait subir, tant pour la combinaison du plan que pour les caractères, ces pièces ont perdu presque toutes leurs qualités. Thomas Corneille aurait pris le *Cid* et le *Menteur* qu'il en eût fait des choses sans saveur et sans relief.

A compter de *Timocrate,* qui est sa neuvième pièce, Thomas abandonne l'imitation des Espagnols pour se jeter dans la tragédie classique, confectionnée d'après les meilleurs modèles. Il sert au public, sans prendre le temps de respirer, ce même *Timocrate*, tiré du roman de *Cléopâtre*, qui tient l'affiche pendant tout un hiver, tant sa vogue est prononcée ; *Bérénice*, déjà nommée ; l'*Empereur Commode ; Darius* et *Stilicon*. Puis il tire du même tonneau *Camma*, *Maximien*, *Pyrrhus*, *Persée*, *Antiochus*, *Laodice* et la *Mort d'Annibal*. Le frère Thomas n'est point paresseux, et, quand il s'y met, nul ne fait plus de besogne. *Annibal* fut une lourde chute ; en revanche, *Camma* alla aux nues. Le dénoûment de cette tragédie excite l'admiration de Fontenelle. Camma, veuve du roi Sinatus de Galatie, consent joyeusement à épouser l'usurpateur Sinorix, qu'elle hait, et, lorsque la cérémonie religieuse est achevée et que les personnages, aussi bien que le public, se demandent ce que va devenir cette action, on apprend soudain la mort du tyran, et la reine Camma s'écrie :

J'avais empoisonné la coupe nuptiale,
Et n'ai donné ma foi que sur le doux espoir
D'en obtenir la mort que j'ai fait recevoir.

Si la situation est forte, l'expression ne l'imite pas. Ce dénoûment par escamotage passa dans son temps pour le comble de l'art.

La façon merveilleuse dont Mlle de Champmeslé joua le rôle d'Ariane fit de cette pièce *le chef-d'œuvre* de Thomas Corneille. « Ah ! pauvre Thomas, disait

Boileau à propos d'un vers grotesque de cette tragédie, tes vers, comparés à ceux de ton frère aîné, font bien voir que tu n'es qu'un cadet de Normandie! » Mlle de Champmeslé donna la vie à ce squelette de drame, mal combiné et surtout mal écrit. Mlle Clairon s'empara plus tard du rôle et renouvela le succès de l'ouvrage par le triomphe personnel qu'elle y obtint.

Sans se recommander par des qualités bien remarquables, le répertoire comique de Thomas Corneille est plus supportable que son répertoire tragique. Bridé par l'unité de lieu, il eut le tort de vouloir arranger l'amusante comédie de Rojas *Entre bobos anda el juego*, et encore fut-il contraint par le sujet de faire passer son premier acte à Madrid et les quatre autres à Illescas. La pièce espagnole parcourt successivement toutes les étapes de Madrid à Tolède: elle se transporte de la Venta de Torrejoncillo au Meson d'Illescas, puis elle chemine en rase campagne avec les muletiers, les litières et les coches; puis elle s'arrête à la Posada de Cabañas, affreux village où, selon le dire du gracioso, naquit la première puce.

Le principal personnage, Don Lucas de Cigarral, qui devient Don Bertrand dans la pièce française, laisse aussi à la porte une bonne partie de son originalité. Ce n'est plus ce petit homme cagneux et chauve, plus large que haut, qui mange comme un étudiant et qui boit comme un Allemand, mauvais faiseur de vers, plus mauvais musicien, avare, vantard et menteur; c'est un vieillard quinteux et déplaisant, comme tous les échantillons de ce type de comédie. Thomas Cor-

neille a reproduit la lettre de change qu'il envoie à son beau-père pour prendre livraison de sa fiancée ; mais, quoique Don Bertrand agisse de temps à autre comme Don Lucas, il n'arrive point au même résultat plaisant. D'ailleurs le style de Rojas est charmant, et celui de Thomas se traîne toujours dans la même ornière. Avec tout cela, cet *arrangeur* se croit de beaucoup supérieur aux auteurs espagnols, dont il gâte les ouvrages sous prétexte de les corriger de leur prétendue barbarie. Quand il s'avisa de mettre en médiocres vers l'admirable prose du *Festin de Pierre*. de Molière, il faisait, paraît-il, une affaire de négoce qui lui valut une somme assez ronde de la part des comédiens. Le vers était alors nécessaire au succès des grandes pièces, contrairement à la mode d'aujourd'hui. La *Comtesse d'Orgueil* et le *Baron d'Albikrac* sont des farces plutôt que des comédies, mais des farces trop longues, qui plurent pourtant, grâce au jeu des acteurs chargés des rôles du marquis de Lorgnac et du valet la Montagne.

Quand vint la mode des pièces à machines, Thomas Corneille en donna deux : *Circé*, qui fut représentée en 1675 sur le théâtre de la rue Guénégaud, lequel venait de remplacer le théâtre du Marais, et l'*Inconnu*, espèce de comédie galante, où l'on voit un certain marquis conquérir le cœur de sa belle en lui donnant des fêtes mystérieuses. Ce motif permettait le développement des machines et les accompagnements de danse et de musique. Ces deux pièces ne furent pas les moindres succès de ce poëte, si peu digne de la réputation

qu'il acquit, réputation qui survit encore parmi les gens qui n'ont pas lu ses ouvrages, et ils sont nombreux. Malgré sa complaisance pour les opinions établies, La Harpe lui-même avoue que le frère de Pierre Corneille « est un écrivain essentiellement médiocre, » et, parlant de son *Timocrate*, il le cite « comme un exemple de ces grandes fortunes passagères qui accusent le goût d'un siècle et qui étonnent l'âge suivant. » Thomas fut reçu membre de l'Académie française, en remplacement de son frère, le 2 janvier 1685.

Le théâtre de Scarron donne, à celui qui prend la peine de le lire, une triste idée de cet homme si célèbre, qui fit croire un instant à toute la France que le burlesque était un genre de littérature digne de figurer à côté du vrai comique. Cette manie de travestir les nobles sentiments et de rendre les héros grotesques reparaît de temps en temps aux époques où le public se blase sur les belles choses; c'est une maladie de la littérature, qui heureusement ne dure pas: sans cela elle menacerait d'abêtir une génération. Jupiter ivre, envoyant Mercure réclamer le payement de sa vaisselle de Venise, cassée par les Titans qui, de la terre, ont lancé la boule de leur jeu de quilles dans le ciel, forme le sujet du *Typhon* de Scarron, poëme qui fonda la réputation de l'auteur et la vogue passagère de son genre. Les pièces de théâtre ne sont là que comme appoint de cette gloire si fragile. Le *Roman comique* est réellement le seul titre de Scarron au souvenir de la postérité.

Scarron possédait pourtant un esprit original et

plein de saillies, qui se retrouve dans quelques passages de ses Nouvelles et de sa correspondance. Ses contemporains disent que personne ne causait plus agréablement que lui, et qu'il excellait surtout dans le tour qu'il donnait à ses récits. Ménage défend la théorie du burlesque, qu'il estime un genre nouveau. Si ce genre est tombé après Scarron, dit-il, c'est faute de gens qui aient su manier ce style-là comme lui. Patru se moquait, au contraire, de cette prétendue invention ; il ajoutait qu'on en avait ri à Paris pendant trois ans, et qu'on s'en était dégoûté. Du reste, la célébrité future semble avoir peu inquiété le pauvre perclus. Sa grande consolation, ce fut sa gaîté qui ne l'abandonna jamais, même au milieu des souffrances physiques et morales dont il était accablé. Il riait encore entre les douleurs de sa paralysie et les avanies de ses créanciers. Lorsqu'il laissa veuve Mlle d'Aubigné, qui devait plus tard épouser le Grand Roi, sous le nom de Mme de Maintenon, s'il avait pu prévoir ce revirement de la fortune il aurait assurément bien ri ; j'entends qu'il aurait ri de satisfaction, car il aimait et estimait la spirituelle compagne de sa vie de misère. « Le seul regret que j'aurai en mourant, disait-il à Segrais, c'est de ne pas laisser de bien à ma femme, qui a infiniment de mérite et de qui j'ai tous les sujets imaginables de me louer. »

Scarron a écrit dix pièces, presque toutes imitées de l'espagnol. Le fameux acteur du Marais qui passa en 1634 à l'Hôtel-de-Bourgogne, Geoffrin dit Jodelet, figura, sous son nom de théâtre, dans deux des comédies de l'illustre cul-de-jatte : *Jodelet ou le Maître*

valet et *Jodelet duelliste.* Ce sont deux comédies de cape et d'épée, où le gracioso joue le principal rôle. *Jodelet ou le Maître valet* est, avec *Don Japhet d'Arménie*, tout ce qui reste au répertoire de l'œuvre de Scarron. Les autres ouvrages sont intitulés : *Les Boutades du capitan matamore*, *L'Héritier ridicule*, *L'Écolier de Salamanque*, *Le Gardien de soi-même*, *Le Marquis ridicule*, *La Fausse Apparence* et *Le Prince corsaire.* Les deux derniers n'ont pas été représentés. Toutes ces pièces visent au grotesque, et emploient pour arriver au but les moyens les plus extravagants.

Avec Scarron finit ce genre détestable du burlesque, qu'il était donné à notre époque de ressusciter pour un temps. Nous avons revu les Dieux de l'Olympe travestis ; et la vaisselle de Venise de Jupiter ivre, cassée par la boule des Titans, a trouvé des imitations exagérées dans toute une série de pièces grotesques, dont nos contemporains font leurs délices depuis dix ans.

CHAPITRE XXVII.

XVIIe SIÈCLE.

THÉATRE FRANÇAIS

(suite).

RACINE ET LES TRAGIQUES DE SON TEMPS.

I.

Quinault rival de Racine.

L'auteur qui marque le mieux la transition du *grand* Corneille au *tendre* Racine (sobriquets populaires conservés jusqu'à nous), c'est Philippe Quinault, plus célèbre pourtant par ses opéras que par ses autres œuvres dramatiques. Quinault était le coryphée des poëtes de tragédie quand Racine débuta, en 1664, par la *Thébaïde ou les Frères ennemis*. Dès 1653, Quinault avait vu réussir sa comédie des *Rivales*, qu'il produisit à dix-huit ans, et qui précéda l'*Amant indiscret ou le Maître étourdi*, la *Comédie sans comédie* et la *Mère coquette*, son meilleur ouvrage. Les années suivantes mirent le comble à sa gloire par le succès de ses tragédies intitulées : *La Mort de Cyrus; Le Mariage*

de Cambise; Stratonice; Le Feint Alcibiade; Amalasonte; Agrippa, roi d'Albe. Toutes ces pièces furent acclamées par le public. La *Muse historique* de Loret dit que l'on courait à *Amalasonte* comme au feu, et l'Hôtel-de-Bourgogne y trouva l'occasion de grosses recettes.

Nul doute que Quinault, malgré l'infériorité relative de son talent, n'ait servi sinon de guide, du moins d'exemple à Racine, quand celui-ci descendit des sommets cornéliens qu'il avait voulu d'abord escalader, sans trop de bonheur, avec la *Thébaïde* et *Alexandre*, et quand il entra dans la passion amoureuse, qui lui offrait en même temps un ordre d'idées différent de celui de Corneille et une affinité plus grande avec son esprit. Cette prise de possession du domaine de l'amour, où régnait sans rival Philippe Quinault, et que Racine conquit en maître par le seul fait de la représentation d'*Andromaque*, décida de l'avenir de cet auteur illustre.

En attribuant à Racine le domaine de l'amour au théâtre, il est bien entendu que je ne lui accorde, pas plus qu'à Quinault, l'invention de ce puissant ressort dramatique, qui, bien avant eux, avait produit la *Juliette* et la *Desdémone* de Shakespeare, et qui en France, tout récemment encore, venait de nationaliser d'une façon si brillante la *Chimène* espagnole.

Racine n'a rien inventé; son travail a été uniquement l'épuration du fonds des idées communes, dont il s'est approprié la substance avec un goût et un tact merveilleux. Quinault, dont on venait pourtant d'ap-

plaudir avec frénésie le *Bellérophon*, le *Pausanias* et surtout l'*Astrate*, se vit tout à coup dépossédé de la faveur publique par la prise de possession de Racine. Quinault s'était arrangé une espèce de petite royauté dans ce pays de l'amour, où il trônait depuis douze ans déjà, quand Racine, jaloux de la concurrence, le chassa du théâtre et de sa propre personnalité, et le contraignit à s'aller incarner, comme une divinité indienne, dans un genre nouveau, qui vint fort à propos d'Italie se naturaliser en France sous le nom d'*opéra*.

Après avoir détrôné Quinault, il fallait le plonger dans un éternel oubli pour imposer la nouvelle idole, et le terrible Boileau travailla de toutes ses forces à prouver au public que jusqu'à ce jour il s'était trompé en prodiguant à Quinault des faveurs dont il n'était pas digne :

. . . . . . Avez-vous lu l'*Astrate*?
C'est là ce qu'on appelle un ouvrage achevé.
Surtout l'anneau royal me semble bien trouvé ;
Son sujet est conduit d'une belle manière,
Et chaque acte en sa pièce est une pièce entière.

On eut beau répondre plus tard à Boileau que l'épée de *Phèdre*, empruntée à Sénèque, valait bien peut-être l'anneau d'*Astrate;* que, contrairement à ce qu'il avançait, l'action de l'*Astrate* était une et se suivait parfaitement, la petite invention du satirique n'en est pas moins restée et fait foi même aujourd'hui contre Quinault, car pour la réfuter il faudrait avoir lu l'*Astrate*. Moi, qui ai lu l'*Astrate*, j'en veux citer quelques vers

qui donneront une idée de la ressemblance qui existe entre la manière de Quinault et celle de Racine :

> Hé bien ! Madame, hé bien ! il vous faut obéir,
> Et pour tarir ce sang qui vous est si funeste,
> En montrer à vos yeux le déplorable reste.
> Ce dernier fils d'un Roi par votre ordre égorgé,
> Ce fils par son devoir à vous perdre engagé,
> Cette victime encore à vos jours nécessaire,
> Ce malheureux vengeur d'un misérable père,
> D'une maison détruite et d'un sceptre envahi,
> Enfin cet ennemi tant craint et tant haï,
> Dont nous cherchions la perte avec un soin extrême,
> Qui l'eût pu croire, hélas ! Madame, c'est moi-même !
>
> (*Astrate*, acte IV, scène IV.)

Le tour de cette période n'est-il pas racinien ? Si l'on élimine le *sceptre envahi* et le *soin extrême*, le style de tout ce morceau n'est-il pas assez soutenu pour un auteur condamné par Boileau ?

Le *Journal des Savants* publia un vif éloge de ce qu'on appela le *chef-d'œuvre* de Quinault, et cette pièce le maintint longtemps en réputation, malgré les triomphes successifs de *Britannicus*, de *Bajazet*, de *Mithridate*, d'*Iphigénie* et de *Phèdre*. Boileau ne lâcha pas prise, même après qu'il eut banni le pauvre Quinault de l'Hôtel-de-Bourgogne, et il le poursuivit jusque sur la scène de l'Opéra, où pourtant il ne put entamer sa nouvelle gloire.

Racine n'avait besoin que de son talent pour éclipser tous ses rivaux ; il se donna le tort d'employer la cabale contre Quinault : la cabale lui rendit la pareille en malmenant sa *Phèdre*, en 1677, si bien que le public lui opposa très-sincèrement la très-médiocre

Phèdre de Pradon. C'est au chagrin que donna cette aventure à Racine, bien plus qu'à ses scrupules religieux, qu'il faut attribuer sa retraite du théâtre, à l'âge de trente-huit ans, et ce silence de douze années qui sépara *Phèdre* d'*Esther*.

II.

Le vrai Racine et le Racine de convention.

Quelque admiration que l'on ait pour le talent de Racine, on ne peut excuser ses haineuses attaques contre ceux qu'il regardait comme ses rivaux, et par conséquent comme ses ennemis. Si Boileau lui fut utile par ses conseils littéraires, il ne contribua pas peu à le faire détester par nombre de gens victimes des épigrammes de ce placide élève de Port-Royal, devenu tout à coup, sous la griffe de son ami, un apprenti satirique plus méchant et plus mordant que le maître. Son attaque à Chapelain, qui pourtant avait encouragé ses premiers essais; sa diatribe contre Leclerc, auteur comme lui d'une *Iphigénie;* ses vers sur Fontenelle, sur Boyer, sur Longepierre, sur Pradon, et surtout son quatrain sur Créquy et sur le Duc d'Olonne, méritaient, à vrai dire, une de ces corrections qui se donnaient alors fréquemment en cas semblable. Si Racine et Boileau ne furent pas bâtonnés par le Duc de

Nevers, ils ne le durent qu'à la crainte qu'inspirait au Duc la protection dont le Roi couvrait ses deux poëtes favoris. Du reste, les deux délinquants s'inquiétèrent fort des menaces du grand seigneur qu'ils avaient outragé, car, dit une lettre de Valincourt, « ils étaient l'un et l'autre gens fort susceptibles de peur. » Nous voilà loin du portrait de Racine que la convention nous a tracé, mais les faits sont là; nous ne pouvons les passer sous silence, quoiqu'on ait pris le parti de les écarter des biographies.

Racine, élevé par les Pères de Port-Royal-des-Champs, conserva toute sa vie cette inquiétude religieuse qui faisait voir aux adeptes du jansénisme la perdition de l'âme dans les moindres pratiques mondaines. Quand, sa vocation l'entraînant, il se livra au théâtre en étouffant ses scrupules, il voyait déjà sa damnation dans l'avenir, et il cherchait à se rassurer par de saintes lectures et par la discussion des points de foi qui le troublaient. Dès 1666, entre *Alexandre* et *Andromaque*, pour se donner du cœur, ainsi qu'un poltron qui chante dans l'ombre, il écrivait à Nicole, le grand pontife du jansénisme, en s'autorisant de l'exemple de Pascal : « Vous semble-t-il que les » *Lettres provinciales* soient autre chose que des co- » médies? Qu'est-ce qui se passe dans les comédies? » On y joue un valet fourbe, un bourgeois avare, un » marquis extravagant et ce qu'il y a dans le monde de » plus digne de risée. J'avoue que le provincial a mieux » choisi ses personnages : il les a cherchés dans les » couvents et dans la Sorbonne; il introduit sur la

» scène tantôt des jacobins, tantôt des docteurs et
» toujours des jésuites. Le monde en a ri pendant
» quelque temps, et le plus austère janséniste aurait
» cru trahir la vérité que de n'en pas rire. Reconnais-
» sez donc, Monsieur, que, puisque nos comédies
» ressemblent si fort aux vôtres, il faut bien qu'elles
» ne soient pas si criminelles que vous le dites. Pour
» les Pères, c'est à vous de nous les citer; c'est à vous
» ou à vos amis de nous convaincre par une foule de
» passages que l'Église nous interdit absolument la co-
» médie en l'état qu'elle est : alors nous cesserons d'y
» aller, et nous attendrons patiemment que le temps
» vienne de mettre les jésuites sur le théâtre (1). » A ce moment, dans le feu des appétits sensuels, Racine, on le voit, cherchait à éloigner ce fantôme du doute, qui devait revenir tourmenter sa vieillesse. Sorti de Port-Royal, le futur poëte fit sa philosophie au collége d'Harcourt, puis il travailla dans les bureaux de M. Vitart, intendant de la maison de Luynes et de Chevreuse. C'est là qu'il connut Perrault et Chapelain, qui l'encouragèrent dans ses goûts littéraires et qu'il paya si mal, plus tard, de leurs bontés. Un moment, son oncle d'Uzès voulut faire de lui un abbé, mais le goût du monde l'emporta dans ce jeune cœur, ouvert, malgré ses aspirations dévotes, à la séduction du plaisir. Sa liaison avec Molière, qui l'engagea à travailler pour le théâtre, lui aplanit les premières difficultés, et il avait vingt-cinq ans lorsqu'on joua sa

(1) Deuxième lettre à l'auteur des *Hérésies imaginaires*.

Thébaïde au théâtre du Palais-Royal, dirigé par le grand homme, qui accueillait si obligeamment le jeune confrère et sa médiocre tragédie. Je ne crois pas, ainsi que le raconte Lagrange-Chancel, que ce soit Molière qui ait fourni au jeune poëte de la Ferté-Milon le plan de sa pièce de début. Ce plan est tellement enfantin qu'il n'a pu être imaginé que par un auteur novice. Ce fut encore Molière qui joua sur son théâtre *Alexandre*, le second ouvrage de Racine, ce qui n'empêcha pas le poëte janséniste et peu scrupuleux de le vendre une seconde fois aux comédiens de l'Hôtel-de-Bourgogne. La surprise et l'indignation de Molière furent grandes lorsqu'il vit représenter par ses concurrents, et cela quelques jours après qu'il l'eut jouée pour la première fois sur son théâtre, la pièce qu'il avait achetée à Racine. Lagrange rend compte, en ces termes, de l'aventure dans le *Journal de la Comédie française :*
« Vendredi, 18 janvier 1666. — Ce mesme jour, la
» troupe fut surprise que la mesme pièce d'*Alexandre*
» fust jouée sur le théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne.
» Comme la chose s'estoit faite de complot avec M. Ra-
» cine, la troupe ne crut pas devoir les parts d'autheur
» audit M. Racine, qui en usait si mal. ... »

Les six représentations d'*Alexandre*, qui n'eut aucun succès ni au Palais-Royal ni à l'Hôtel, produisirent les chiffres suivants au théâtre de Molière : 1,294 livres, 1,262 livres, 943 livres, 1,165 livres 10 sols (un dimanche), 460 livres 10 sols, 378 livres 5 sols. Non content de son manque de foi, Racine enleva, peu de temps après, M[lle] Duparc au théâtre de Molière, et la

fit engager dans la troupe rivale, où elle joua *Andromaque* avec un très-grand succès. Mlle Duparc était non-seulement la meilleure actrice tragique du Palais-Royal, mais elle était chère à Molière à un autre titre et depuis bien des années. Pour tâcher de pallier ses torts, Racine fit reprocher par sa cabale, à celui qu'il dépouillait ainsi, la mauvaise distribution de la pièce. Cette allégation était entièrement fausse, puisque *Alexandre* fut joué par Mlle Molière, par Mlle Duparc, et par les sieurs La Thorillière, Lagrange et Du Croisy. A l'Hôtel-de-Bourgogne, ce fut Floridor qui remplit le premier rôle; Montfleury fit Porus; Mlle des Œillets, Axiane; Mlle d'Ennebaut, Cléophile; Hauteroche et Brécourt représentèrent Éphestion et Taxile.

III.

Depuis *Andromaque* jusqu'à *Phèdre*.

Ce n'est qu'avec l'*Andromaque* (10 novembre 1667), que se révèle la haute valeur de Racine. Racine donna cet ouvrage aux comédiens de l'Hôtel-de-Bourgogne, au lieu de le confier à Molière qui avait accueilli avec tant de bonne grâce ses deux faibles essais et qu'il avait récompensé comme on vient de le voir.

Jouée le 16 du même mois à la cour, la pièce eut un

redoublement de succès. Huit mois auparavant on avait représenté, pour la première fois, l'*Attila* de Pierre Corneille au théâtre du Palais-Royal, et les derniers accents du vieux poëte, quoique écoutés avec faveur par un public qui comprenait la perte qu'il allait faire, ne s'étaient pas moins éteints sous les acclamations qui accueillaient le jeune triomphateur. La pièce était très-bien distribuée. Mlle Duparc, détournée de la troupe de Molière par Racine (qui n'est pas au bout de ses méchants procédés), jouait le rôle d'Andromaque ; Floridor faisait Pyrrhus ; Montfleury, Oreste ; Mlle des Œillets, Hermione.

Les éloges amenèrent les critiques, comme c'est l'usage. Le grand Condé s'en prit surtout au personnage de Pyrrhus, et Racine, toujours ombrageux, lui répondit par cette phrase aigre-douce de sa préface : « J'avoue que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans ; il était violent de son naturel, et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons. » Ce qui irrita le plus le jeune poëte, ce fut une parodie en trois actes, de Subligny, intitulée *la Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, qui fut représentée sur le théâtre du Palais-Royal. Les amis de Racine, toujours prêts à se servir de tout, même des moyens les moins avoués, accusèrent faussement Molière d'être l'auteur de cette parodie, dont Subligny se hâta de réclamer hautement la paternité. Molière laissa passer cet orage sans daigner même se justifier.

Andromaque est, sans aucun doute, pour tout le

monde, l'une des plus belles créations de Racine, et pour moi c'est incomparablement la plus remarquable. Au point de vue de la scène, c'est la plus savante dans ses combinaisons et la plus dramatique dans ses effets. La galanterie qui domine toujours dans Racine, quoi qu'il fasse, se borne ici au rôle de Pyrrhus et à quelques parties de celui d'Oreste. Racine est de son temps, et, malgré lui, l'*agudeza* espagnole, le *concetto* italien, la *pointe*, enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom, perce toujours par maints endroits. Elle se manifeste dans les scènes les plus attendrissantes et les plus tragiques. Ce vers :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,

tant de fois cité; ces exclamations de *divine princesse* et autres compliments de la cour de Versailles, arrangés à la grecque, n'empêchent pas pourtant que la langue cultivée que parlent ces personnages ne soit une très-belle langue, que leurs sentiments ne soient naturels et ne se traduisent souvent par des expressions où la situation se résume d'une manière à la fois élégante et profondément dramatique. Les mots à effet semés dans *Andromaque* sont sans nombre. L'opposition de ce vers, dit par Hermione à Oreste pour le pousser au meurtre de Pyrrhus :

Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ?

avec le fameux *Qui te l'a dit ?* quand cette amante désespérée apprend qu'Oreste a tué l'infidèle Roi

d'Épire, formeront toujours de magnifiques élans de la passion.

La critique étrangère est unanime pour louer l'ensemble de cette composition grandiose. Elle fait ses réserves seulement pour les rôles d'Oreste et de Pyrrhus. W. Schlegel, par exemple, trouve que Pyrrhus menaçant toujours Andromaque de tuer son fils si elle ne veut pas écouter son amour « est un brigand bien élevé qui présente le poignard avec politesse. » Et puis, ajoute-t-il, « Comment se figurer le parricide Oreste sous l'image d'un amant soumis et dédaigné! » Le critique anglais Henry Hallam fait observer que Pyrrhus, le fils d'Achille, est du dernier ridicule en parlant avec cette galanterie respectueuse à sa captive. Le personnage d'Oreste est également blâmable à ses yeux, et il regrette les scènes d'Euripide. Quant au style, Hallam l'admire dans son ensemble, mais il y trouve des passages faibles et insipides. Les admirateurs quand même, en lisant ces épithètes de l'historien anglais, s'écrieront sans doute, avec le Mercure d'Amphitryon :

Comme avec irrévérence
Parle des Dieux ce maraud!

La comédie des *Plaideurs*, jouée en novembre 1668, à l'Hôtel-de-Bourgogne, fut un intermède de fantaisie qui sépara *Andromaque* de *Britannicus*. Ce mélange d'Aristophane et de Scaramouche fut demandé à Racine par ses amis dans un souper qu'ils firent chez le traiteur de la place du Cimetière Saint-Jean, à l'en-

seigne du Mouton, où se réunissaient d'habitude Boileau, Racine, La Fontaine, Chapelle, Furetière et quelques jeunes seigneurs se piquant de bel esprit. La pièce tomba à l'Hôtel-de-Bourgogne et réussit grandement à Versailles, où le Roi donna le signal des rires. Molière fut de ceux qui l'approuvèrent. Beaucoup de vers de cette comédie sont restés célèbres. Racine, toutefois, ne renouvela pas son essai; il sentit probablement que ce comique de convention n'était pas un genre qui pût tenir à côté de Molière, dont, deux mois auparavant, on venait de représenter l'*Avare* au Palais-Royal.

Ce fut encore l'Hôtel-de-Bourgogne qui joua *Britannicus*, le 15 décembre 1669. La distribution comprenait les meilleurs noms de la troupe : M[lle] des Œillets représentait Agrippine, et M[lle] d'Ennebaut, Junie. C'était à Floridor, le successeur de Bellerose, l'acteur bien-aimé du public, que Racine avait confié le rôle de Néron. Cette circonstance menaça de compromettre le succès de la pièce, parce que les spectateurs étaient chagrinés de voir leur acteur de prédilection, un homme si honorable et d'une si bonne conduite, chargé de traduire un personnage odieux. Floridor est le seul acteur de l'Hôtel-de-Bourgogne que Molière ait épargné dans l'*Impromptu de Versailles*, où il accable tour à tour Montfleury, Beauchâteau, De Villiers, Hauteroche et M[lle] Beauchâteau. Aux soireés suivantes, Racine fut obligé de retirer le rôle à Floridor et de le donner à un acteur inférieur pour éviter cet effet sur lequel il n'avait pas compté. Brécourt représentait Britannicus,

et Hauteroche, Narcisse. Pierre Corneille, seul dans une loge, assistait à la première représentation de *Britannicus*. Boileau y assistait également, encourageant du geste et de la voix le bataillon des amis. Le *Bolœana* nous assure pourtant que Despréaux, après la représentation, trouva le dénoûment puéril et qu'il blâmait fort Junie se faisant tout à coup religieuse, comme si le couvent des Vestales était un couvent d'ursulines.

Boursault, en rendant compte de la pièce, nous montre les rivaux de l'auteur, les confrères en poésie dramatique, « qui d'ordinaire ont la malice de s'attrouper sournoisement pour décider des pièces de théâtre, et qui s'arrangent sur un banc de l'Hôtel-de-Bourgogne que l'on appelle le *banc formidable*, à cause des injustices qui s'y commettent, » se dispersant cette fois pour ne pas se faire remarquer. Il nous les dépeint rassurés au troisième acte, inquiets au quatrième, dont l'effet fut très considérable, et tout à fait rendus à la vie au cinquième acte, qu'on estima « le plus méchant de tous ». La majorité des spectateurs trouva, si l'on en croit Boursault, « Agrippine fière sans sujet, Burrhus vertueux sans dessein, Britannicus amoureux sans jugement, Narcisse lâche sans pitié, Junie constante sans fermeté, et Néron cruel sans malice..... Au reste, si la pièce n'a pas eu tout le succès qu'on s'en était promis, ce n'est pas faute que chaque acteur n'ait triomphé dans son personnage. » On connaît la première préface de Racine, celle de 1670, pour répondre aux critiques de son œuvre. Il crie à la cabale, qu'il accuse d'avoir pris le parti de Néron contre lui. Il se

disculpe d'avoir fait Narcisse trop méchant et Néron trop bon; il parle de la Junie de l'histoire, dont il a cru devoir rectifier les mœurs. On le blâmerait moins sans doute s'il avait montré les caractères ridicules et faux, applaudis tous les jours par ce même public qui condamne sa simplicité. Si ces récriminations n'étaient pas modestes, elles étaient du moins justes. Plusieurs des critiques adressées à *Britannicus* ne manquaient pas de fondement; mais on ne loua pas tout d'abord comme elle méritait d'être louée, cette belle œuvre si bien étudiée et si saisissante quand elle est suffisamment interprétée. Le Néron complet, le Néron tyran, bateleur, aimant à la fois le prestige des arts et l'infamie du crime, n'aurait pu être présenté, dans une tragédie française de ce temps, avec toutes les entraves que l'auteur croyait devoir s'imposer à lui-même. Racine, en plaçant Néron sur la limite de ses deux existences, a fait tout ce que lui permettait de faire le cercle restreint où il était enfermé, et, en somme, il a produit un chef-d'œuvre en son genre, une grande peinture dans un cadre étroit.

A propos d'un billet doux qui figurait dans *Bérénice* à la première représentation (acte V, scène v), et qui fut retranché à la seconde, l'abbé de Villars, l'un des critiques du temps, dit que si l'on retranchait de la pièce de M. Racine tous les madrigaux, on la réduirait à peu de vers. Il reproche à cette élégie tragique de n'être que la matière d'une scène. Cette fois, *Bérénice* fut défendue contre l'abbé de Villars par ce même Subligny qui avait si impétueusement attaqué

Andromaque. Racine répondit lui-même dans sa préface avec ce ton dédaigneux et irritant qui caractérisait son esprit. Il traite la critique de libelle, et celui qui l'a écrite, d'homme qui ne pense rien et qui ne sait pas même construire ce qu'il pense. Il accuse l'abbé de n'avoir jamais lu Sophocle ni Aristote; puis, englobant son Zoïle avec ses autres ennemis, il les traite de « petits auteurs infortunés qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du public, et qui attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse pour l'attaquer, non par jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie. » C'est de ce ton que le tendre Racine répondait à ses critiques. *Bérénice* fut parodiée dans *Arlequin Protée*, pièce en trois actes, jouée par les comédiens italiens sur leur théâtre; Arlequin représentait Titus, et Scaramouche, son confident Paulin. La charge était de la dernière grossièreté; elle dut bien irriter l'impressionnable poëte.

Ce fut Floridor qui représenta Titus à l'Hôtel-de-Bourgogne, et Mlle de Champmeslé créa le rôle de Bérénice. Mlle de Champmeslé, ou plutôt Marie Desmares, qui avait épousé en province le comédien Champmeslé, et qu'on appelait toujours Mademoiselle, comme on appelait Mlle Molière la femme de Molière, selon l'usage des théâtres, avait débuté à Paris, au Marais, en 1669; puis elle joua, à la rentrée de Pâques, en 1670, à l'Hôtel-de-Bourgogne, où elle parut d'abord dans

l'Hermione d'*Andromaque*, créée d'origine par Mlle des Œillets. La *Bérénice* de Pierre Corneille, qui parut dans le même temps sur le théâtre de Molière, au Palais-Royal, et qui était jouée par Mlles Molière, Beauval et de Brie, par la Thorillière et le jeune Baron, ne fut pas plus ménagée, nous l'avons dit, que celle de Racine, par l'abbé de Villars et les autres critiques. Le Palais-Royal donna alternativement, avec la *Bérénice* de Corneille, le *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

Si *Britannicus* et *Bérénice* rencontrèrent de la résistance, il n'en fut pas de même de *Bajazet*, joué, le 4 ou le 5 janvier 1672, sur la scène de l'Hôtel-de-Bourgogne, et dont le succès ne se vit traversé d'aucun nuage, au théâtre du moins, car la critique ne chôma pas. Mme de Sévigné trouva que ce qu'il y avait de mieux dans la pièce, c'était la Champmeslé. « Je voudrais vous envoyer la Champmeslé pour vous réchauffer la pièce, dit-elle dans une de ses lettres à sa fille. Le personnage de Bajazet est glacé, les mœurs des Turcs y sont mal observées : ils ne font point tant de façons pour se marier. Rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine ! »

La Harpe, si connu pourtant par son enthousiasme pour Racine, fait des réserves à propos de *Bajazet*, et, pour s'excuser d'avance, il dit : « Si ma critique paraît sévère, elle prouvera du moins mon entière impartialité, et que mon admiration pour Racine, en me passionnant pour ses beautés, ne me ferme point les yeux sur ses défauts. » L'audace de La Harpe ne se porte

pas pourtant à des excès bien effrayants. Il ose rapporter d'abord un mot dit par Corneille après la première représentation, du moins un mot qu'on lui prête : « Avouez que voilà des Turcs bien francisés ! » Puis, s'enhardissant peu à peu, il arrive à trouver que l'amour de Bajazet pour Atalide « n'est qu'une petite intrigue obscure ; qu'un amour de cette espèce n'a aucun des caractères qui peuvent faire une grande impression sur les spectateurs, surtout près des grands objets placés en opposition. » Il ajoute que les incidents qui en sont les suites démentent trop ouvertement les mœurs connues et les idées établies ; il qualifie de vaines subtilités les raisonnements opposés par Bajazet à Acomat. « Ainsi, dit-il pour conclure, le même homme qui croirait faire une lâcheté en épousant Roxane quand il lui doit tout, cet homme qui a des scrupules si déplacés ne s'en fait aucun de tromper depuis si longtemps et cette même Roxane et un serviteur aussi fidèle que le vizir ! Il faut l'avouer, tout cela est faux et petit. » La Harpe est si effrayé de ce qu'il vient de dire qu'il se retranche immédiatement derrière Boileau, en rappelant que le grand satirique lui-même trouvait la versification de *Bajazet* négligée. Le dernier mot de La Harpe sur la pièce est un madrigal mitigé par un trait de satire. « C'est, dit-il, un ouvrage de second ordre qui n'a pu être fait que par un homme du premier. »

La Harpe a pleinement raison sur bien des points, et surtout sur celui de la couleur historique. Rien dans *Bajazet* ne rappelle ni les mœurs ni le caractère des

Turcs; c'est une aimable fantaisie qui fait sourire et qui berce agréablement l'oreille et l'esprit au son d'une poésie charmante; mais on ne saurait, en conscience, reprocher à Racine de n'avoir pas connu des choses que ne connaissait pas mieux que lui le grand seigneur de qui il tenait ses renseignements, l'ambassadeur de France, M. de Cézy, à cette époque où tout était mystère dans ce pays des sultans, aujourd'hui dévoilé Bajazet est bien un petit marquis de Versailles, mais Roxane, Turque ou non, est une vraie femme, et la seconde scène du cinquième acte, où elle envoie son infidèle à la mort par ce simple mot: « Sortez ! » sera toujours une magnifique scène dans tous les temps et chez tous les peuples.

Mithridate fut représenté l'année suivante, au mois de janvier 1673, toujours à l'Hôtel-de-Bourgogne. Dans cette même année et dans ce même mois de janvier, Racine prononça son discours de réception à l'Académie française. Voici un fragment du feuilleton de Visé dans son *Mercure galant* sur la première représentation de *Mithridate* : « Quoiqu'il ne se soit quasi servi que des » noms de Mithridate, de ceux des Princes ses fils et de » celui de Monime, il ne lui est pas moins permis de » changer la vérité des histoires anciennes pour faire » un ouvrage agréable, qu'il lui a été d'habiller à la » turque nos amants et nos amantes. Il a adouci la » grande férocité de Mithridate, qui avait fait égorger » Monime, sa femme, dont les anciens nous vantent » la grande beauté et la grande vertu, et quoique ce » Prince fût barbare, il l'a rendu en mourant l'un des

» meilleurs Princes du monde. Il se dépouille, en fa-
» veur d'un de ses enfants, de l'amour et de la ven-
» geance, qui sont les plus violentes passions où les
» hommes soient sujets; et ce grand Roi meurt avec
» tant de respect pour les Dieux, qu'on pourrait le don-
» ner pour exemple à nos Princes les plus chrétiens. »

Voltaire, dans son *Temple du goût*, définit ainsi l'amoureux Xipharès, le fils de Mithridate, en l'accolant à Bajazet, à Britannicus, à l'Hippolyte de *Phèdre* et autres soupirants de la tragédie racinienne :

Tendres, galants, doux et discrets,
Ils ont tous le même mérite,
Et l'amour qui marche à leur suite
Les croit des courtisans français.

Le critique Geoffroi, pour se donner le plaisir de pourfendre Voltaire une fois de plus, relève le gant et veut établir que Racine a écrit des ouvrages plus brillants que *Mithridate*, mais qu'il n'en est point, excepté *Athalie*, où le cachet de la perfection soit plus sensiblement empreint. Il ne critique même pas la petite supercherie comique par laquelle le vieux Roi de Pont, à l'imitation de l'Harpagon de Molière, force Monime à découvrir son amour pour Xipharès. Les héroïnes de Corneille, Chimène, Camille, Émilie, Pauline, lui paraissent inférieures à Monime. La situation de cette Princesse naïve entre ses trois amants lui semble la plus délicate et la plus piquante qu'on puisse imaginer. Quoique très-bien interprétée par la Champmeslé, par Brécourt, qui faisait Xipharès, et par La Fleur, qui remplissait le rôle de Mithridate, la pièce ne fit pas beaucoup de bruit dans son temps; ce n'est que plus

tard qu'on en organisa le succès. Les partisans de Racine n'eurent pas de peine, du reste, à démontrer le grand mérite du style général de l'ouvrage et le bel effet de plusieurs scènes, par exemple celle qui ouvre le troisième acte et où Mithridate explique à son fils son plan d'envahissement de l'État romain.

L'Hôtel-de-Bourgogne joua, au mois de février 1774, l'*Iphigénie* de Racine, qui obtint un succès plus décidé que *Mithridate* et où la Champmeslé fut, dit-on, merveilleuse de pathétique, ainsi que le constatent les vers si connus de Boileau :

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée.

Cet arrangement d'*Euripide* au goût français est regardé par La Harpe, désireux de faire oublier sa fâcherie contre *Bajazet*, comme un triomphe du poëte moderne sur le poëte antique. Il s'étonne que le poëte grec n'ait pas pensé à présenter Achille comme un fiancé épris d'Iphigénie, au lieu de le faire intervenir en étranger, uniquement parce qu'Agamemnon s'est servi de son nom pour attirer la jeune fille dans le camp où l'oracle veut qu'elle soit immolée. Devant le public qui devait juger sa pièce, Racine ne pouvait se dispenser de faire d'Achille ce qu'il avait fait de Bajazet, de Britannicus et de tous ses autres héros, un gentilhomme bien élevé, parlant à tout propos de sa flamme en vers harmonieux :

Princesse, mon bonheur ne dépend que de vous ;
Votre père, à l'autel, vous destine un époux :
Venez y recevoir un cœur qui vous adore.

Et la fille d'Agamemnon ne pouvait se dispenser non plus de lui répondre sur le même ton :

> Ah! cruel, cet amour dont vous voulez douter,
> Ai-je attendu si tard pour le faire éclater ?

A coup sûr, cela est peu grec, mais cela plaisait aux beaux esprits encore tout pleins des centons galants du *Grand Cyrus* et de *Clélie.* Euripide, lui, nous montre bourgeoisement Clytemnestre venant embrasser les genoux d'Achille en suppliante, pour qu'il prenne sa fille sous sa protection contre la cruauté d'Agamemnon. Achille répond à la Reine : « Non, femme, n'amène pas ta fille en ma présence, et n'encourons pas un reproche inconvenant ; une armée nombreuse, dans son désœuvrement, aime la médisance. Suppliez-moi, ne me suppliez pas, je serai toujours le même pour vous ! » Dans la scène entre Agamemnon et Achille, Racine est resté plus près de son modèle, et il a bien reproduit les douces et mélancoliques prières de la jeune fille, quoiqu'il les ait chargées d'un luxe peut-être exagéré de périphrases. Euripide dit simplement : « La première, je t'appelai du nom de père, et tu m'appelas ta fille. La première, assise sur tes genoux, je te donnai et je reçus de toi de tendres caresses. Tu me disais alors : Te verrai-je, ma fille, dans la maison d'un heureux époux ? Et je répondais, suspendue à ton cou et pressant ton menton que ma main touche encore : Et moi, mon père, te recevrai-je à mon tour dans la douce hospitalité de ma maison, et rendrai-je à ta vieillesse les tendres soins qui ont nourri mon enfance ? Je conserve la mémoire

de ces paroles, mais tu les as oubliées, et tu vas me donner la mort. »

On se rappelle la paraphrase de Racine :

> Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
> Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.

La création du personnage d'Eriphyle n'est pas ce que Racine a trouvé de plus heureux. J'aime mieux la biche traditionnelle qui se rencontre là dans Euripide tout à point pour satisfaire l'oracle. Le public, qui a pu admettre le fameux vent qu'attend la flotte pour cingler vers le rivage troyen, n'avait pas de raison pour se refuser à la substitution de l'innocent quadrupède qu'immola Calchas à la place d'Iphigénie.

IV.

La guerre des deux *Phèdre*.

Le sujet de *Phèdre* ne réclamait pas moins que celui d'*Iphigénie* un arrangement à la mode française pour être représenté devant le sévère et partial auditoire réuni, le 1[er] janvier 1677, dans la salle de l'Hôtel-de-Bourgogne. La cabale opposée à celle de Racine et de Boileau avait massé toutes ses forces, commandées par

le Duc de Nevers, par la Duchesse de Bouillon sa sœur et par Mme Deshoulières, le poëte des *Moutons*. On avait poussé Pradon, l'un des auteurs en vogue, qui venait d'obtenir un succès éclatant avec sa tragédie de *Pyrame*, à traiter le même sujet que Racine. La *Phèdre* de Pradon fut représentée deux jours après l'autre sur le théâtre de la rue Mazarine, devant une société choisie avec soin et uniquement composée des ennemis de Racine et de Boileau : c'est dire que la salle était pleine. La cabale de Pradon fit retenir à l'avance toutes les loges aux deux théâtres pour les six premières représentations ; elle les laissa vides pour la pièce de Racine et les remplit pour la pièce de Pradon. Cette expédition coûta à ses auteurs plus de quinze mille livres, selon le dire de Boileau. Mme Deshoulières alla seule à la première représentation de Racine, et revint après le spectacle souper chez elle avec Pradon et les principaux meneurs. La représentation de Racine, avec toutes ces loges béantes, avait été glaciale, malgré les efforts des acteurs : Mlle de Champmeslé, chargée du rôle de Phèdre, Mlle d'Ennebaut, qui jouait Aricie, et Baron, qui jouait Hippolyte. Mme Deshoulières improvisa au souper un sonnet satirique, qui eut un retentissement énorme dans Paris, parce qu'il en amena deux autres, composés sur les mêmes rimes, l'un par les amis de Racine (peut-être par Boileau ou Racine lui-même), et celui-ci était dirigé contre le Duc de Nevers ; l'autre par le Duc de Nevers, non moins injurieux que les deux premiers. Ces trois sonnets ont été cités par divers auteurs. Quoiqu'ils soient connus,

je ne puis me dispenser de les reproduire comme document historique important.

Voici d'abord le sonnet de M[me] Deshoulières :

Dans un fauteuil doré, Phèdre tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien ;
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien
Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

*
* *

Hippolyte la hait presqu'autant qu'elle l'aime ;
Rien ne change son cœur ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse, elle s'en punit bien,
Thésée a pour son fils une rigueur extrême.

*
* *

Une grosse Aricie au teint rouge, aux crins blonds (1),
N'est là que pour montrer deux énormes tét...,
Que malgré sa froideur Hippolyte idolâtre.

*
* *

Il meurt enfin traîné par ses coursiers ingrats,
Et Phèdre, après avoir pris de la mort-aux-rats,
Vient en se confessant mourir sur le théâtre.

—

Voici maintenant le sonnet des amis de Racine, dirigé contre le Duc de Nevers :

Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers où jamais personne n'entend rien ;
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien,
Et souvent pour rimer il s'enferme lui-même.

*
* *

La muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime.
Il a d'un franc poëte et l'air et le maintien ;

(1) M[lle] d'Ennebaut.

Il veut juger de tout, et ne juge pas bien;
Il a pour le phébus une tendresse extrême.

*
* *

Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va par tout l'univers promener deux tét...,
Dont, malgré son pays, Damon est idolâtre.

*
* *

Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats.
L'*Énéide* à son goût est de la mort-aux-rats,
Et selon lui Pradon est le Roi du théâtre.

—

Le Duc de Nevers remplit à son tour les mêmes rimes de la façon suivante :

Racine et Despréaux, l'air triste et le teint blême,
Viennent demander grâce et ne confessent rien.
Il leur faut pardonner parce qu'on est chrétien;
Mais on sait ce qu'on doit au public, à soi-même.

*
* *

Damon, pour l'intérêt de cette sœur qu'il aime,
Doit de ces scélérats châtier le maintien;
Car il serait blâmé de tous les gens de bien
S'il ne punissait pas leur insolence extrême.

*
* *

Ce fut une furie, aux crins plus noirs que blonds,
Qui leur pressa le pus de ses affreux tét...
Ce sonnet qu'en secret leur cabale idolâtre.

*
* *

Vous en serez punis, sales coquins, ingrats,
Non pas en trahison, d'un sou de mort-aux-rats,
Mais de coups de bâton donnés en plein théâtre.

Dès la septième représentation de la *Phèdre* de Pradon, l'enthousiasme factice créé pour la circon-

stance était déjà tombé, quoique l'ouvrage fût reçu avec une certaine faveur par le public; mais le brouhaha avait cessé. La *Phèdre* de Pradon n'est pas aussi ridicule qu'on l'a voulu faire et que la cabale de Racine aurait désiré qu'elle le fût; c'est une honnête tragédie déclamatoire, qui se tient à un niveau de médiocrité très-convenable. Racine a voulu adoucir Euripide; Pradon l'a énervé par une addition plus forte encore de fade galanterie. Chez Pradon, Phèdre n'est pas encore la femme de Thésée; son amour pour Hippolyte n'est donc pas adultère et incestueux, c'est une simple infidélité *ante nuptias*. Thésée surprend Hippolyte aux genoux de sa future belle-mère, où l'auteur le jette au bon moment, sous prétexte de demander la grâce d'Aricie; de là la catastrophe et le récit débité par Idas, qui remplace Théramène, traduisant le couplet d'Euripide corrigé par Sénèque.

La cabale de Racine ne resta pas oisive pendant cette guerre des deux *Phèdre*. Elle intimida M[lle] de Brie, qui devait jouer au théâtre Guénégaud le rôle de la fille de Minos, et ce fut une actrice de second ordre (probablement M[lle] Dupin) qui en resta chargée. Molière était mort depuis quatre ans, et c'était sa troupe qui desservait le théâtre Guénégaud depuis que le Palais-Royal était devenu un théâtre d'opéra.

Boileau accabla tous ses ennemis dans son épître à Racine, où il fait une hécatombe de l'abbé Perrin, de Coras, de Linières, qu'il appelle poliment: *de Senlis le poëte idiot*. Il s'acharna principalement sur Pradon, dont il accusa les vers de n'avoir *ni cadence ni son*, et

il compara le poëte à Brioché, le fameux joueur de marionnettes, qui donnait son spectacle de l'autre côté du Pont-Neuf. Dans cette épître, Despréaux fit l'éloge du Duc de Montausier, qui se réconcilia bêtement avec lui pour cette flatterie de circonstance, et passa dans le camp de Racine.

V.

Racine historiographe et homme de cour.

C'est à ce moment que Racine renonça au théâtre, dans toute la force de son talent, à l'âge de trente-huit ans, dégoûté par les luttes incessantes qu'il avait à soutenir contre les ennemis que lui avait faits son ami Boileau, et dont le nombre augmentait chaque jour. Le sonnet du Duc de Nevers dut peser d'un grand poids dans la balance, et les scrupules religieux que l'on attribua à l'auteur de tant d'ouvrages irréprochables comme moralité ne durent contribuer à sa résolution que pour une part secondaire. Le silence de Racine dura douze années. Pendant ce temps que fait-il? se livre-t-il à d'austères dévotions? va-t-il habiter les ombrages de Port-Royal, où s'est passée sa pieuse enfance? Loin de là; il se marie, dans cette même

année 1677 qui a vu les mésaventures de *Phèdre*, et il accepte les fonctions d'historiographe du Roi, ce qui l'oblige de vivre à la cour et de suivre le monarque dans ses campagnes militaires. Il partage avec Boileau ces fonctions bizarres mais lucratives, pour lesquelles il n'était pas fait, et ces deux grands esprits ne parviennent pas, en réunissant leurs lumières, à écrire quelque chose de passable sur le sujet qui leur est donné. Le *Précis des campagnes de Louis XIV* et la *Relation du siége de Namur* sont d'une naïveté et d'une insignifiance parfaites. Racine, dans une lettre à Boileau, datée de Luxembourg 1687, avoue lui-même que, bien qu'il soit au milieu de l'armée, il ne peut parvenir à savoir ce qui s'y passe. Pourtant M. de Vauban lui a donné un ingénieur qui l'a mené partout, et il l'a abouché avec M. d'Espagne, gouverneur de Thionville, qui l'a fait souvenir qu'il avait souvent bu avec lui à l'auberge de M. Poignant. M. d'Espagne, qui probablement avait le mot de M. de Vauban, conte des bourdes au naïf représentant de la tragédie, qui ne peut s'empêcher d'avouer à Boileau que les paroles du gouverneur de Thionville, quoiqu'elles aient un grand air de vérité, ne peuvent s'accorder ni avec les paroles de M. de Montecuculli, ni avec celles de M. de Bissy, ni avec celles de M. de Feuillade. « Je vois bien, dit-il pour conclusion, que la vérité qu'on nous demande est bien plus difficile à trouver qu'à écrire. » Quant à M. de Charvil, qui sait probablement la vérité, « il serre les lèvres tant qu'il peut, de peur de la dire, et j'ai eu à peu près la même peine à lui tirer quelques mots de la bouche que

Trivelin en avait à en tirer de Scaramouche, ***musicien bègue.*** »

L'historiographe du Roi était évidemment le jouet et le passe-temps de tous les gentilshommes du camp. Aussi lorsque, de retour à Paris, Mme de Maintenon lui demande s'il a fini son travail, il est contraint d'avouer qu'il n'est pas au bout, et que les deux narrateurs officiels sont sur les dents. A Versailles, la comédie n'est pas terminée, quoique la campagne le soit, et les généraux prennent un malin plaisir à envoyer à Racine les plans de la ville de Luxembourg, de la place et de ses attaques, et cela *dans la dernière exactitude.*

Au camp de Gévries, en 1692, Racine, âgé déjà de 53 ans et un peu chargé d'embonpoint, est contraint de rester à cheval de onze heures du matin à huit heures du soir pour suivre la revue du Roi et parcourir les lignes d'une armée de cent vingt mille hommes disposée sur quatre files. « J'étais si las, écrit-il à Boi-
» leau, si ébloui de voir briller des épées et des mous-
» quets, si étourdi d'entendre des tambours, des trom-
» pettes et des timbales, qu'en vérité je me laissais
» conduire par mon cheval, sans plus avoir d'attention
» à rien; et j'eusse voulu de tout mon cœur que tous
» les gens que je voyais eussent été chacun dans leur
» chaumière ou dans leur maison, avec leurs femmes
» et leurs enfants, et moi dans ma rue des Maçons,
» avec ma famille. »

Racine est, du reste, le mieux renté des hommes de lettres. Outre sa pension de 2,000 francs, le Roi lui en fait une seconde de 4,000 comme historiographe, et, de

1678 à 1688, il émarge en outre 42,900 livres de gratifications royales. Corneille ne recevait que 2,000 francs de pension ; Molière, 1,000 ; Quinault, 800. Ces sommes représentent quatre ou cinq fois au moins leur valeur nominale, dans un temps où le budget de la France n'était que de 100 millions, où la location des bonnes terres ne rapportait que 5 ou 6 livres par arpent, où le septier de blé valait de 50 sols à 3 livres, et où le salaire des ouvriers ne dépassait pas 8 sols par journée.

M[me] de Sévigné, qui avait, comme on sait, un train de maison convenable, dit, dans l'une de ses lettres, qu'elle fait face à toutes ses dépenses avec 6,000 francs par année.

Dix ans après le combat des deux *Phèdre*, le 8 août 1687, dans une lettre à Boileau, Racine parle du théâtre, ses anciennes amours, non-seulement sans aigreur, mais avec une certaine bienveillance rétrospective pour l'art auquel il doit sa gloire. « La nouvelle qui fait le
» plus de bruit ici, dit-il à son ami, c'est l'embarras
» des comédiens qui sont obligés de déloger de la rue
» Guénégaud, à cause que Messieurs de Sorbonne, en
» acceptant le collége des Quatre-Nations, ont de-
» mandé pour première condition qu'on les éloignât
» du collége. Ils ont déjà marchandé des places dans
» cinq ou six endroits ; mais partout où ils vont, c'est
» merveille d'entendre comme les curés crient ! Le
» curé de Saint-Germain l'Auxerrois a déjà obtenu
» qu'ils ne seraient point à l'hôtel de Sourdis, parce
» que de leur théâtre on aurait entendu tout à plein

» les orgues, et de l'église on aurait parfaitement en-
» tendu les violons. Enfin ils en sont à la rue de Sa-
» voie, dans la paroisse de Saint-André. Le curé a été
» aussi au Roi lui représenter qu'il n'y a tantôt plus
» dans sa paroisse que des auberges et des coquetiers;
» si les comédiens y viennent, que son église sera
» déserte. Les Grands-Augustins ont aussi été au
» Roi, et le père Lambrochons, provincial, a porté la
» parole ; mais on prétend que les comédiens ont dit
» à Sa Majesté que ces mêmes Augustins, qui ne
» veulent point les avoir pour voisins, sont fort as-
» sidus spectateurs de la comédie, et qu'ils ont même
» voulu vendre à la troupe des maisons qui leur ap-
» partiennent, dans la rue d'Anjou, pour y bâtir un
» théâtre, et que le marché serait déjà conclu si le
» lieu eût été plus commode... On attend ce que M. de
» Louvois décidera. »

VI.

Retour de Racine à la poésie dramatique.— *Esther* et *Athalie*.

Deux ans après cette lettre, Mme de Maintenon n'eut pas plus de peine à faire renoncer Racine à son silence que Fouquet n'en avait eu à ramener Pierre Corneille sur la scène. Les demoiselles de Saint-Cyr jouèrent la tragédie d'*Esther* devant le Roi, le Dauphin, le Prince

de Condé et leur suite, le 26 janvier 1689, à deux heures de l'après-midi. Un théâtre avait été dressé dans le vestibule des dortoirs, que l'on avait partagé en deux parties, l'une pour la scène, l'autre pour les spectateurs. M[lle] de Veillane représentait Esther; M[lle] de Lastic, qui, au dire de M[me] de Maintenon, était « belle comme le jour, » avait endossé la robe du roi Assuérus; la gracieuse M[lle] de la Maisonfort faisait le personnage d'Élise; M[lle] de Glapion, celui de Mardochée. C'était Racine lui-même qui avait choisi M[lle] de Glapion, et il disait à M[me] de Maintenon : « J'ai trouvé un Mardochée dont la voix va jusqu'au cœur. » Ce furent M[lles] d'Abancourt, de Marsilly et de Mornay, jeunes filles charmantes, qui représentèrent Aman, Zarès et Idaspe. La musique des chœurs avait été composée par Moreau; les décors étaient de Borin, le peintre des spectacles de la cour; l'organiste Nivers tenait le clavecin.

L'enchantement du Roi fit donner d'autres représentations de la pièce. La seconde fut pour madame la Dauphine, le Duc d'Orléans et les Princes de la maison royale, qu'accompagnèrent les plus grands seigneurs de la cour. Le Roi y amena aussi huit Pères jésuites et la célèbre dévote M[me] de Miramion, que M[me] de Sévigné appelait *une Mère de l'Église*. Ce fut M[me] de Caylus qui fit Esther à la seconde représentation. « Toutes les Champmeslé du monde, disent les *Mémoires* de l'abbé de Choisy, n'avaient pas les tons ravissants qu'elle laissait échapper en déclamant. » Sollicité par les intimes de Versailles, le Roi accorda cinq

nouvelles représentations, pendant lesquelles Racine et Boileau se tenaient dans les coulisses pour veiller à l'exactitude du récit et de la mise en scène. Mme de Maintenon fit aller à son théâtre tous les évêques et les hommes les plus renommés par leurs sentiments de dévotion. Les réfugiés anglais, parmi lesquels le roi Jacques II et sa femme, assistèrent à la quatrième représentation d'*Esther*, à Saint-Cyr. Bossuet et Mme de Sévigné furent invités à la cinquième et dernière de l'année 1689. Mme de Sévigné va nous rendre compte de la représentation à laquelle elle se trouva : « J'en fus » charmée, et le maréchal aussi (le maréchal de Belle- » fonds), qui sortit de sa place pour aller dire au Roi » combien il était content et qu'il était près d'une dame » qui était bien digne d'avoir vu *Esther*. Le Roi, avec » un air d'être chez lui, qui lui donnait une douceur » trop aimable, vint vers nos places, et, après avoir » tourné, il s'adressa à moi et me dit : Madame, je » suis assuré que vous avez été contente. Moi, sans » m'étonner, je répondis : Sire, je suis charmée ; ce » que je sens est au-dessus des paroles. Le Roi me » dit : Racine a bien de l'esprit. Je lui dis : Sire, il en » a beaucoup ; mais en vérité ces jeunes personnes en » ont beaucoup aussi ; elles entrent dans le sujet comme » si elles n'avaient jamais fait autre chose. Et puis » Sa Majesté s'en alla et me laissa l'objet de l'envie ; » comme il n'y avait quasi que moi de nouvelle venue, » le Roi eut quelque plaisir de voir mes sincères ad- » mirations sans bruit et sans éclat. M. le Prince et » Mme la Princesse vinrent me dire un mot ; Mme de

» Maintenon, un éclair : elle s'en allait avec le Roi. Je » répondis à tout, car j'étais en fortune (1). »

La nouvelle de la mort de la jeune Reine d'Espagne, nièce du Roi, mit fin pour cette année aux représentations d'*Esther*. Elles recommencèrent dès les premiers jours de l'année suivante, et le succès ne se démentit pas. Le Roi continua d'y amener tous les dévots et les Pères jésuites, parmi lesquels Bourdaloue, Delarue et Gaillard, qui sollicitèrent la faveur de joindre leurs applaudissements à ceux de la cour. Racine, revenu à ses premiers enthousiasmes, se mit alors, sur la demande de Mme de Maintenon, à écrire son *Athalie*. Mais cette nouvelle œuvre, destinée à Saint-Cyr, ne devait pas y être jouée. Les jansénistes, dévots trop scrupuleux, jetèrent l'alarme : « Tous les couvents ont les yeux sur Saint-Cyr, disaient-ils : ils vont suivre son exemple, et, au lieu de former des novices, ils dresseront des comédiennes ! » Les pamphlets de Hollande publièrent que Saint-Cyr était un sérail que la vieille Sultane avait préparé au moderne Assuérus. Devant ces inventions le Roi dut défendre les représentations. On ne renonça pourtant pas à la pièce.

Athalie fut représentée dans la chambre de Mme de Maintenon, devant le Roi et avec les habits de pensionnaires, par les demoiselles de Saint-Cyr. La pièce fut publiée en 1691 par l'auteur, avec défense aux comédiens de la jouer. On ne la représenta, en effet, qu'en 1702 à Versailles, sur le théâtre de la cour. La

(1) Lettre du 21 février 1689.

présidente de Chailly fit Athalie; le Duc d'Orléans, Abner; la Duchesse de Bourgogne, Josabeth; le Duc d'Ayen, Mathan. Le comédien Baron, tout gonflé de se voir avec de tels camarades, remplissait le rôle de Joad. En 1716, *Athalie* parut pour la première fois sur le théâtre français. *Athalie* publiée ne se vendit pas. On la regarda comme le *Pertharite* ou le *Suréna* de ce nouveau Corneille déchu. Les ennemis de Racine et ceux de Boileau, car on enveloppait les deux médisants dans la même haine, abreuvèrent d'amertume cet homme si sensible au moindre blâme. Plus Boileau voulut contraindre l'admiration du public, plus elle se défia et plus elle se retira de celui qu'il prônait. *Athalie* ne fut appréciée à sa valeur qu'après la mort du poëte, et ce retour se conçoit, car c'était l'homme et non l'œuvre que l'on poursuivait.

Ce dernier ouvrage de l'auteur de *Phèdre* n'est pas inférieur aux précédents; il en a toutes les beautés, et il participe aussi de ce que les admirateurs modérés appellent les défauts de Racine, c'est-à-dire la pléthore de la période, le luxe de la circonlocution, l'abus des épithètes. La pièce est simple et bien conçue, comme il convient à une pièce religieuse où le chœur intervient. Pourtant, on a reproché à Racine, qui se pique de reproduire fidèlement la vie des Juifs, d'avoir représenté le temple, où le peuple n'entrait jamais, comme une espèce de place publique où tout le monde se promène, d'avoir fait de Joad une espèce de curé, de Mathan un bedeau, et du petit Joas un enfant de chœur. On a critiqué aussi le peu de générosité de son grand-prêtre,

l'homme vertueux de la pièce, qui assassine la Reine après l'avoir entraînée dans un piége. Et pourtant l'œuvre a survécu et survivra longtemps encore.

Il faut l'avouer, la tragédie, même celle de Racine, a perdu de nos jours beaucoup de son prestige ; elle ne passionne plus, à moins d'avoir pour interprètes des Talma, des Rachel; mais ces bonnes fortunes ne se présentent malheureusement qu'une fois ou deux par siècle, et le reste du temps, quel que soit le mérite des artistes, la salle demeure vide s'ils s'avisent de jouer une tragédie. Le public de nos jours se trompe-t-il ? Je ne sais, mais un fait persistant a toujours sa raison d'être. La tragédie s'est perdue par ses propres excès. On peut lire encore ses tirades surhumaines dans le recueillement d'une bibliothèque, on ne saurait les entendre au théâtre, où les gens de notre époque cherchent avant tout le positif, fût-il bas, trivial, vrai à donner des nausées. Il faut le reconnaître, le règne de la déclamation notée est bien fini; la tragédie s'est réfugiée dans le drame lyrique, où elle brille de tout son faux éclat et d'où la mélodie absente reviendra la chasser quelque jour, il faut l'espérer. C'est le dernier vœu exprimé dans le testament de Rossini.

Malgré sa déchéance, la tragédie aura toujours eu pour elle, sous tous les régimes, la protection officielle. Jeunes et vieux, nous avons la mémoire encore farcie des redondances dont on a pris soin de l'orner. Pour nous débarrasser de cette emphase qui nous fut enseignée pendant huit ans, quels efforts de travail n'a-t-il pas fallu ?

Les commentateurs de Racine, depuis Racine le fils jusqu'à M. Aimé Martin et M. Saint-Marc Girardin, l'annotateur de la dernière édition du poëte, ont exalté les beautés de l'écrivain, et ont caché, comme à dessein, ses défauts, ainsi que feraient des avocats de cour d'assises plaidant pour quelque obscur criminel. Tel n'est pas, selon nous, le devoir d'un critique, qui doit toute la vérité à ses lecteurs.

Il faut savoir envisager la vérité en face, et, quoi que nous imaginions pour défendre ce qu'il y a de faux dans la tragédie française, fût-ce celle de Racine, reconnaissons la parfaite justesse du jugement porté par le grand dramatiste allemand, Frédéric Schiller, dans l'un de ses opuscules en prose. « Les tragiques français, dit-il, se mettent tout à fait dans l'impossibilité de peindre la nature humaine. Le *decorum* fausse toujours l'expression de la nature, et cette expression, pourtant, est ce que réclame impérieusement l'art. C'est à peine si, dans une tragédie française, nous pouvons nous persuader que le héros souffre, car il s'explique sur l'état de son âme comme ferait l'homme le plus calme, et, constamment préoccupé de l'impression qu'il produit sur autrui, il ne laisse jamais la nature s'épancher en liberté. Les Rois, les Princesses et les héros n'oublient jamais leur *rang*, même dans les plus violents accès de passion, et ils se dépouilleront de leur *humanité* bien plutôt que de leur *dignité*. Ils ressemblent à ces Rois et à ces Empereurs de nos vieux livres d'images, qui se mettent au lit avec leur couronne. » Schiller compare ce procédé à celui des Grecs, qui ne rougis-

sent jamais de la nature et laissent à la sensibilité tous ses droits. Dans Homère et dans les tragiques, la nature souffrante parle ingénument et de manière à nous pénétrer jusqu'au fond du cœur; toutes les passions jouent librement leur jeu, et les règles du *convenable* n'y compriment aucun sentiment. Iphigénie, au moment d'être immolée, avoue qu'elle se sépare de la vie avec douleur. Les Dieux même payent leur tribut à la nature : Mars blessé pousse des cris qui ressemblent à ceux d'une armée ; Vénus, égratignée par un fer de lance, remonte *en pleurant* vers l'Olympe et maudit les combats.

VII.

Procès de Racine par un académicien.

J'ai lu dernièrement, dans le *Bulletin du Bibliophile*, publié chez Techener, une bien curieuse appréciation de l'œuvre racinienne. Cet article remarquable, reproduit par le *Constitutionnel* (numéros des 22 et 23 décembre 1868), est signé d'un académicien connu par la pureté de son goût et pour l'orthodoxie de ses opinions littéraires, M. Sylvestre de Sacy. Après avoir loué l'auteur d'*Andromaque* et d'*Iphigénie* comme il

convient, M. de Sacy hasarde cette confidence : « Je l'aime officiellement en quelque sorte, plus que je ne l'aime pour-moi-même. » Et il ajoute : « Après avoir lu plus qu'il ne faudrait peut-être de ces vers si beaux, si harmonieux, ne me semble-t-il pas entendre bourdonner longtemps à mon oreille je ne sais quel chant monotone qui m'importune? On dirait que mon oreille appelle un vers dur, une expression incorrecte, un barbarisme. Cette élégance toujours égale affadit le cœur à la longue. Racine abuse de l'harmonie et de la pureté... Je me souviens qu'un jour, à l'Académie française, comme on parlait d'*Iphigénie*, j'entendis M. Cousin, à côté duquel je siégeais, murmurer entre ses dents : Oui, une belle suite de déclamations! Il est vrai que M. Cousin était cornélien jusqu'au fanatisme. A un point de vue bien différent, avouons qu'Iphigénie, à son arrivée imprévue dans le camp des Grecs, a cent fois raison de se fâcher du singulier accueil qu'elle reçoit du peu galant Achille :

Vous, en Aulide! vous! et qu'y venez-vous faire? »

M. de Sacy nous donne là sa confession générale; il s'accuse presque de voir une paille dans le métal de l'idole; il voudrait pouvoir à son tour faire fumer dans le temple l'encensoir que les commentateurs se sont passé de main en main depuis deux siècles; mais sa conscience parle, il ne peut l'étouffer et la sacrifier à son amour *officiel*. Il est à souhaiter que l'exemple de l'illustre académicien soit suivi, et qu'on puisse, sans encourir l'anathème, critiquer la tragédie de Racine

dans un siècle qui a la prétention de passer Dieu lui-même au crible de la critique.

VIII.

Racine en disgrâce à Versailles.

Sur la fin de sa vie, Racine tomba en disgrâce auprès du Roi. On attribue généralement cette disgrâce à un mémoire sur la misère du peuple que le poëte aurait remis à Mme de Maintenon. Je crois que la vraie raison de l'éloignement de Racine se trouve plutôt dans quelques lignes des *Mémoires* de Saint-Simon que je vais citer, car je ne les ai jamais vues reproduites dans les biographies qui m'ont passé sous les yeux. Et notez que Saint-Simon ne dit pas un mot de la fameuse note sur la misère du peuple. Saint-Simon nous apprend que Racine était sujet à de grandes distractions : « Il arriva qu'un soir qu'il était entre le Roi et Mme de Maintenon, chez elle, la conversation tomba sur les théâtres de Paris. Après avoir épuisé l'opéra, on tomba sur la comédie. Le Roi s'informa des pièces et des acteurs, et demanda à Racine pourquoi, à ce qu'il entendait dire, la comédie était si fort tombée de ce qu'il l'avait vue autrefois. Racine lui en donna plusieurs raisons et conclut par celle qui, à son avis, y

avait le plus de part, qui était que, faute d'auteurs et de bonnes pièces nouvelles, les comédiens en donnaient d'anciennes, et entre autres les pièces de Scarron, qui ne valaient rien et qui rebutaient tout le monde. A ce mot la pauvre veuve rougit, non pas de la réputation du cul-de-jatte attaquée, mais d'entendre prononcer son nom et devant le successeur. Le Roi s'embarrassa ; le silence qui se fit tout d'un coup réveilla le malheureux Racine, qui sentit le puits dans lequel sa funeste distraction le venait de précipiter. Il demeura le plus confondu des trois, sans plus oser lever les yeux ni ouvrir la bouche. Ce silence ne laissa pas de durer plus que quelques moments, tant la surprise fut dure et profonde. La fin fut que le Roi renvoya Racine, disant qu'il allait travailler. Il sortit éperdu et gagna comme il put la chambre de Cavoye : c'était son ami ; il lui conta sa sottise. Elle fut telle qu'il n'y avait pas à la pouvoir raccommoder, puisque, depuis, le Roi ni Mme de Maintenon ne parlèrent à Racine, ni même ne le regardèrent. Il en conçut un si profond chagrin qu'il tomba en langueur, et ne vécut pas deux ans après (1). »

A compter de ce jour, en effet, jour que le Duc de Saint-Simon fait remonter à l'année 1697, puisqu'il dit que Racine *ne vécut pas deux ans après*, le poëte historiographe n'a plus, comme autrefois, ses grandes entrées chez Mme de Maintenon. Au lieu de l'aller visiter, il lui écrit. Pour quelle cause lui écrit-il ? Parce qu'il vient d'apprendre qu'il a une terrible affaire sur les

(1) *Mémoires de Saint-Simon*, ch. LXVI.

bras et qu'on l'a fait passer pour janséniste dans l'esprit du Roi. Il sait (c'est lui qui le dit) qu'un *janséniste, dans l'esprit du Roi, est tout ensemble un homme de cabale et un homme rebelle à l'Église.* Il rappelle qu'il a écrit plus de trois mille vers sur des sujets de piété, et il demande si l'on y a trouvé un seul endroit qui approchât de l'erreur et de tout ce qui s'appelle jansénisme. Pour la cabale, qui est-ce qui n'en peut être accusé si l'on en accuse un homme aussi dévoué au Roi qu'il l'est lui-même, « un homme qui passe sa vie à penser au Roi, à s'informer des grandes actions du Roi, à inspirer aux autres les sentiments d'amour et d'admiration qu'il a pour le Roi? » Il proteste devant Dieu qu'il ne connaît ni ne fréquente aucun homme qui soit suspect de la moindre nouveauté. Il termine sa lettre par ces mots : « Je suis privé de l'honneur de » vous voir; je n'ose presque plus compter sur votre » protection, qui est pourtant la seule que j'aie tâché » de mériter. Je cherchais du moins ma consolation » dans mon travail; mais jugez quelle amertume doit » jeter sur ce travail la pensée que ce même grand » Prince, dont je suis continuellement occupé, me » regarde peut-être comme un homme plus digne de » sa colère que de ses bontés. »

Cette lettre de Racine à M[me] de Maintenon est du 4 mars 1698, et l'année suivante (le 22 avril 1699) on enterrait le poëte à Port-Royal-des-Champs, ce *sanctum sanctorum* du jansénisme qu'il venait de renier avec tant d'éclat dans la lettre précédemment citée. Le Chevalier de Coislin s'y était fait porter aussi, auprès

de son célèbre oncle, M. de Pontchâteau. « On ne saurait croire, dit Saint-Simon, combien le Roi fut piqué de ces deux sépultures. »

Racine, on le voit, malgré ses constants succès, ne jouit pas en paix de sa gloire, et nulle existence littéraire ne fut plus tourmentée que la sienne. Je crois avoir prouvé par les faits que la faute en est à Racine et non à ses contemporains. Un auteur qui se respecte ne doit pas insulter ses confrères comme Racine insulta Chapelain, Le Clerc, Coras, Fontenelle, Pradon, Boyer et Longepierre. Ses épigrammes tant vantées sont, quoi qu'on en ait dit, de la dernière grossièreté, et quelquefois elles touchent à l'indélicatesse. Racine eût dû laisser ces joyeusetés de cabaret à son ami Despréaux, dont c'était le métier, et ne pas tremper dans ces exécutions peu loyales. Ce fut sa cabale qui suscita la guerre des deux *Phèdre*, et Pradon ne fit que prendre une juste revanche en l'accablant si bien qu'il le força de renoncer à la scène, comme jadis Racine et Boileau avaient contraint Quinault de leur céder la place. Avec un autre caractère Racine eût été le triomphateur le plus fêté, et aucun orage n'aurait assombri son bonheur, car personne parmi les auteurs tragiques de sa période ne pouvait se comparer à lui. Sans les injustices contre Pradon, le public n'eût pas songé à faire un seul instant un grand homme de ce médiocre rimeur. Quand Racine donna sa première pièce, la *Thébaïde*, le vieux Corneille en était à sa tragédie d'*Othon*, et le public, respectueux devant le caractère honoré du poëte déchu, lui laissait croire par

ses applaudissements qu'il était encore dans les beaux temps de ses triomphes.

Le bon Thomas ne devait pas inquiéter beaucoup l'auteur d'*Andromaque*. L'abbé Boyer n'était pas non plus un rival bien redoutable, ce qui n'empêcha pas Racine de cribler de lardons sa pauvre *Judith*. L'abbé, ne trouvant pas à prêcher dans les églises de Paris, s'était mis à prêcher sur les théâtres du Marais et de l'Hôtel-de-Bourgogne. Furetière, qui fréquentait la cabale du cabaret du Mouton, dit que « l'abbé Boyer et son compatriote Leclerc furent obligés de se mettre à genoux devant les comédiens pour faire jouer leurs pièces, ou de partager le profit avec quelqu'un de la troupe pour avoir sa protection. » L'abbé Boyer siégea pourtant à l'Académie française, pendant vingt-cinq ans, à côté de Racine.

IX.

Le corps d'armée des Tragiques.

Boyer était l'un des chefs de ces fabricants d'emphatiques périodes qui faisaient retentir les voûtes des trois théâtres. Boyer composa vingt tragédies, parmi lesquelles un *Alexandre*, qui précéda de dix-huit ans celui de Racine, un *Tigrane*, un *Comte d'Essex*, et

enfin sa fameuse *Judith*, son dernier ouvrage, joué avec le plus grand succès le 4 mars 1695, puis suspendu pendant le carême et tombé dans le plus grand discrédit lorsque les comédiens le reprirent, après Pâques. Il est vrai que l'auteur avait eu l'imprudence de faire imprimer sa pièce. Dans le moment de la vogue de *Judith*, l'affluence des femmes de toutes conditions fut si considérable que les hommes, ordinainairement assis sur les banquettes de la scène, furent obligés de se tenir debout dans les coulisses. La huitième représentation, donnée la veille de la clôture, rapporta à l'auteur, pour son droit, 206 livres 14 sols, somme considérable pour le temps. La scène à sensation du quatrième acte fut appelée la *scène des Mouchoirs*. Et cependant, à la reprise, on y sifflait la Champmeslé pour la première et unique fois de sa vie. Le *Comte d'Essex*, tragédie jouée sur le théâtre Guénégaud en 1678, demeura toujours ce qu'on appela *le chef-d'œuvre* de l'abbé Boyer, car tout le monde dans ce temps possédait son *chef-d'œuvre*. Les demoiselles elles-mêmes faisaient alors des tragédies et des pièces héroïques. En 1665, Mlle Desjardins voyait représenter, chez Molière, sa tragi-comédie du *Favori*, qui eût l'honneur d'être jouée ensuite à Versailles. En 1689, c'était le tour de Mlle Bernard, de Rouen, jeune protestante convertie, protégée de Fontenelle et du chancelier de Pontchartrain. Cette demoiselle donna une *Laodamie*, puis un *Brutus* qui atteignit 25 représentations. Messieurs de l'Académie française lui avaient décerné un prix de prose. Quittant pour un instant

sa houlette de bergère poétique, M[me] Deshoulières avait elle-même, en 1680, produit un farouche *Genséric* sur l'affiche de l'Hôtel-de-Bourgogne.

La tragédie d'*Aspar* de Fontenelle, à laquelle Racine, dans une de ses épigrammes, fait remonter l'origine des sifflets, ne devait pas lui porter d'ombrage pourtant, non plus que le *Germanicus* et la *Marie Stuart* de Boursault. L'*Adraste* de Ferrier, l'*Agamemnon* de D'Assezan, le *Géta* de Péchantré, l'*Annibal* de Riuperous n'étaient pas de nature non plus à lui donner beaucoup de soucis. Quant à Campistron, qui a laissé un nom plus connu, quoique ses œuvres ne le soient pas davantage, c'était l'ami et l'élève de Racine. Campistron commença d'ailleurs sa carrière dramatique pendant la retraite de son protecteur, entre *Phèdre* et *Athalie*. La première tragédie de Campistron est une *Virginie*, qui obtint une réussite flatteuse. Sa seconde pièce, *Arminius*, date de 1684. A cette époque il était fort misérable et il vivait chez le comédien Raisin, qui lui donnait une hospitalité généreuse, quand vint à propos la fête d'Anet en l'honneur du Dauphin. Campistron, présenté par Racine au Duc de Vendôme, écrivit pour cette solennité l'opéra d'*Acis et Galatée*, dont le succès le mit en faveur et lui valut la place de secrétaire de Son Altesse. Il mourut d'apoplexie, après un dîner chez l'archevêque de Toulouse. Son portrait fut placé au capitole de cette ville. Campistron a écrit neuf tragédies et deux comédies en cinq actes.

Racine n'avait pas besoin de rimer son épigramme

sur le *Sésostris* de Longepierre, et de se faire un ennemi de ce futur secrétaire du Régent de France pour l'empêcher d'aller à la postérité. Le *Manlius* de Lafosse ne fut représenté qu'en 1698, au moment où Racine ne s'inquiétait plus que de faire son salut. La critique reprocha vivement à Lafosse d'avoir pillé sans rien dire la *Venise sauvée* du poëte anglais Otway, jouée à Londres en 1682. La *Polyxène*, le *Thésée* et la *Callirhoé* de Lafosse n'obtinrent pas la vogue de *Manlius*.

Ainsi, la seule lutte sérieuse qu'eut à soutenir Racine dans tout le cours de sa vie dramatique fut la lutte contre Pradon, encore ne s'agissait-il là que d'un engagement de cabales, où le mérite des deux poëtes n'entrait absolument pour rien. Dans cette lutte, Racine fut vaincu, puisqu'il se retira du champ de bataille. Pradon célébra sa victoire en donnant au public, successivement dans la même année, deux tragédies : la *Troade* et *Statira*, la première imitée d'Euripide et de Sénèque, la seconde tirée du roman de *Cassandre* de La Calprenède. C'est dans cette dernière pièce que se trouvent ces deux vers grotesques souvent cités :

> Et soit que le destin ou l'amour le voulût,
> Il me vit, je lui plus; je le vis, il me plut.

Après ce coup de maître, Pradon se reposa neuf ans.

En 1688, il reparut au théâtre avec un *Régulus*, que suivit un *Germanicus* en 1694; puis il fit ses adieux au public par un *Scipion l'Africain*. *Régulus* fut appelé

le triomphe de M. Pradon. Ce sujet monotone, rendu plus étroit encore par le soin que prit le poëte de faire passer toute l'action à Carthage, afin de ne pas violer la sacro-sainte unité de lieu, arracha, paraît-il, des larmes aux spectateurs, du moins c'est l'auteur qui s'en vante dans sa préface. *Régulus* eut vingt-huit représentations consécutives et fut encore joué quatre fois à la reprise. *Germanicus* ne fut produit que six fois. Racine se réveilla pour rimer son épigramme si connue sur le pauvre *Germanicus* tant persécuté, à qui il ne manquait plus, pour dernière misère, que d'être chanté par Pradon. Le *Scipion*, qui termina la carrière de Pradon, eut quatorze représentations.

Pradon mourut l'année suivante d'une attaque d'apoplexie, sans avoir eu le temps de s'apercevoir qu'il n'était pas le premier poëte de son siècle.

X.

Les acteurs de Racine.

La troupe qui joua les pièces de Racine, à l'Hôtel-de-Bourgogne, fut la meilleure troupe de tragédie que l'on vît à Paris, comme celle de Molière fut la meilleure troupe de comédie. Mlle Duparc, à qui Racine confia le rôle d'Andromaque en 1667, avait déjà joué

celui d'Axiane dans son *Alexandre*, au théâtre du Palais-Royal. Mlle Duparc, gracieuse et jolie personne, était la femme de Gros-René; tous deux avaient accompagné Molière dans ses courses de province. Mlle Duparc excellait par un grand sentiment naturel, qualité rare à cette époque. Ainsi qu'elle le dit dans l'*Impromptu de Versailles*, elle n'était point *façonnière*.

Mlle Beauchâteau, qui joua la Comtesse dans les *Plaideurs*, et Clytemnestre dans *Iphigénie*, n'avait pas les mêmes qualités. C'est d'elle que Molière se moque quand il dit dans l'*Impromptu de Versailles :* « Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans la plus grande affliction. »

La première Hermione d'*Andromaque* fut Mlle des Œillets, qui, remplacée un jour dans son rôle par Mlle de Champmeslé, s'écria après avoir entendu sa rivale : « Hélas ! il n'y a plus de Des Œillets ! » On prête au roi Louis XIV un mot qu'il n'a sans doute jamais prononcé, au sujet de la rivalité de ces deux actrices dans le rôle d'Hermione : « Il faudrait que Des Œillets jouât les trois premiers actes, et Champmeslé les deux autres. »

Mlle d'Ennebaut, qui représenta Isabelle dans les *Plaideurs*, Atalide dans *Bajazet*, Eryphile dans *Iphigénie* et Aricie dans *Phèdre*, tenait très-convenablement les seconds rôles. Le sonnet de Mme Deshoulières nous dépeint cette Aricie *au teint rouge*, *aux crins blonds*, comme un peu trop développée de formes pour une princesse de tragédie. Dans tout le répertoire de Racine, Mlle Beauval ne joue que le rôle effacé

d'Œnone. Les rôles comiques étaient son véritable emploi. Elle avait créé chez Molière le personnage de Nicole du *Bourgeois gentilhomme*, et celui de Julie dans la *Comtesse d'Escarbagnas*. Sa vie est tout un roman. Née en Hollande, exposée à la porte d'une église, recueillie par une blanchisseuse qui, à l'âge de dix ans, la céda à une troupe de comédiens ambulants, elle épousa le moucheur de chandelles de son théâtre et resta trente-quatre ans à la scène.

La grande actrice de Racine fut Mlle de Champmeslé, ou autrement dit Marie Desmares, femme de Charles Chevalet, sieur de Champmeslé, petit-fils d'un président au Parlement de Normandie ; elle se donna au théâtre pour échapper à la misère. Après avoir épousé Champmeslé, qui représentait avec un certain talent les rois de tragédie, ils débutèrent tous deux au Marais en 1669. Leur succès fut tel que l'année suivante tous deux entrèrent à l'Hôtel-de-Bourgogne, où Mlle de Champmeslé débuta par le rôle d'Hermione, en remplacement de Mlle des Œillets, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Racine le fils prétend que ce fut son père qui apprit à Mlle de Champmeslé l'art de réciter les vers ; mais Mlle de Champmeslé en savait plus long que son poëte à cet égard, puisque ce furent ses succès sur le théâtre du Marais qui la firent engager dans la troupe royale. Racine, comme tous les auteurs, donnait sans doute à son actrice les intentions de ses rôles ; mais ce n'est pas là lui avoir appris son art. Les Champmeslé quittèrent l'Hôtel-de-Bourgogne pour le théâtre Guénégaud, en 1779, moyen-

nant quelques avantages particuliers que leur fit la nouvelle compagnie. Les créations de M[lle] de Champmeslé à l'Hôtel-de-Bourgogne peuvent se nommer une série de triomphes. Racine le fils a beau vouloir métamorphoser cette grande actrice en un perroquet intelligent répétant des tirades notées et apprises par cœur, j'aime mieux en croire M[me] de Sévigné disant, à propos de M[lle] de Champmeslé, qu'elle appelle sa belle-fille parce qu'elle avait été la maîtresse du Marquis de Sévigné son fils : « Ma belle-fille m'a paru la plus miraculeusement bonne comédienne que j'aie jamais vue. Elle surpasse la Des Œillets de cent mille piques, et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre, je ne suis pas digne d'allumer les chandelles quand elle paraît. » Tout le monde connaît les vers adressés par La Fontaine à la belle tragédienne, où se trouve cet éloge :

Est-il quelqu'un que votre voix n'enchante ?
S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,
Une autre enfin allant si droit au cœur ?
N'attendez pas que je fasse l'éloge
De ce qu'en vous on trouve de parfait ;
Comme il n'est point de grâce qui n'y loge,
Ce serait trop : je n'aurais jamais fait.

Louis Racine a voulu nier la liaison d'amour de son père avec M[lle] de Champmeslé ; mais le fait est trop bien constaté par les contemporains pour être mis en doute. Le poëte fut séduit au premier coup d'œil, et, après le début, il était aux pieds de son Hermione. Racine, attaché désormais au char de la comédienne,

lui donna tous ses rôles : Roxane, Monime, Iphigénie et Phèdre. Racine, assez indulgent pour les infidélités de sa Circé, rompit pourtant sa liaison quand la Champmeslé eut pris publiquement pour amant le Comte de Clermont-Tonnerre dont elle raffolait. C'est alors que l'on fit sur elle ce mauvais jeu de mots : « *Un tonnerre l'a déracinée.* » Quoique Mme de Sévigné la trouvât laide, Mlle de Champmeslé avait, si l'on en croit ses portraits, une figure intelligente et pleine de séduction.

La facture des vers de Racine indique assez qu'ils ont dû être plus déclamés que récités. Le fils du grand poëte nie ce fait de la mélopée tragique, dont il attribue l'invention à Mlle Duclos, élève de Champmeslé ; mais le témoignage de Lully est là : « Le récit des comédiens dans le tragique est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant si elle avait une voix moins agréable. »

Le Pyrrhus d'*Andromaque*, le Néron de *Britannicus*, le Titus de *Bérénice* furent merveilleusement rendus par le fameux Floridor, de son nom patronymique Josias de Soulas, sieur de Prinefosse, qui avait d'abord porté le mousquet dans le régiment des gardes françaises. Après avoir pris le parti de la comédie et joué quelque temps au Marais, il avait succédé à Bellerose, comme premier rôle et comme orateur de la troupe de l'Hôtel-de-Bourgogne. Floridor réunissait aux dons physiques une intelligence supérieure et une grande honorabilité ; il était l'idole du public, témoin le fait que nous avons rapporté du

changement de distribution du rôle de Néron dans *Britannicus*.

Montfleury était gentilhomme comme Floridor. Il mourut, dit-on, pour avoir trop crié le rôle d'Oreste dans *Andromaque*. Mlle Desmares écrivit une lettre pour démentir cette histoire, assez vraisemblable pourtant. Molière le contrefaisait dans l'*Impromptu de Versailles*, et lui prêtait une solennelle emphase : « Voyez-vous cette posture? Remarquez bien cela! Là, appuyez comme il faut sur le dernier vers: voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha..... (— Mais il me semble qu'un Roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes parle un peu plus humainement, et ne peut garder ce ton de démoniaque...) Vous ne savez ce que c'est! Allez-vous-en réciter comme vous faites, et puis vous verrez si vous ferez faire aucun *ha! ha!* »

Destiné à la robe par ses parents, Hauteroche, le Narcisse de *Britannicus*, l'Arbate de *Mithridate*, l'Ulysse d'*Iphigénie*, se fit comédien à la suite d'une escapade en Espagne et après une ruine complète au jeu. Il obtint plus de célébrité comme auteur que comme acteur. Brécourt, au contraire, acquit plus de renommée en jouant les ouvrages des autres qu'en donnant au public les produits de son esprit; Molière le regardait comme l'un des bons artistes de sa compagnie. Après un duel malheureux, il fut contraint de s'enfuir en Hollande, et nous le retrouvons, en 1664, dans la troupe de l'Hôtel-de-Bourgogne, où il joua d'abord Taxile dans l'*Alexandre* de Racine, puis le

Chicaneau des *Plaideurs*, et successivement les rôles de Britannicus, d'Antiochus dans *Bérénice*, de Bajazet et de Xipharès.

Baron, qui avait appartenu longtemps à la troupe de Molière, entra à l'Hôtel-de-Bourgogne après la mort de son directeur, en 1673. Il créa deux rôles de Racine, Achille et Hippolyte.

Telles sont les ressources que l'Hôtel-de-Bourgogne mit à la disposition de Racine pour faire valoir ses œuvres. Jamais un auteur ne trouva des interprètes plus habiles et plus en faveur auprès du public. M[lle] de Champmeslé était à elle seule un gage de succès pour un poëte tragique.

La troupe de l'Hôtel-de-Bourgogne, pendant la période de Racine, se partagea de fort belles parts de bénéfices, quoique le nouveau théâtre de Molière fût également très-fréquenté. Le Marais était trop éloigné pour nuire beaucoup aux recettes de ses rivaux. La translation de la troupe de Molière au théâtre Guénégaud, et sa fusion avec la troupe du Marais, qui arriva en 1673, en vertu d'un ordre du Roi, réduisit à deux le nombre des théâtres de comédie. En 1680 (Racine était déjà retiré de la scène), une nouvelle ordonnance royale fondit en un seul théâtre l'Hôtel-de-Bourgogne et le théâtre Guénégaud, et cette unique compagnie joua tous les jours au lieu de trois fois la semaine, de manière à ce que les plaisirs du public ne perdissent rien à ce nouvel état de choses.

Les comédiens italiens, qui alternaient avec la troupe de la rue Mazarine, prirent possession de la

salle de l'Hôtel-de-Bourgogne, après la réunion des deux troupes françaises, et ils y demeurèrent jusqu'en 1697.

Le droit proportionnel des auteurs sur les recettes était fixé à deux parts sur vingt et une, après prélèvement des frais ordinaires, comme la lumière et les gages des employés, montant à environ soixante livres par *chambrée* ou par représentation. Quelquefois pourtant les comédiens payaient l'ouvrage comptant, jusqu'à deux cents pistoles et au delà, « en le prenant des mains de l'auteur et au hasard du succès, » dit Chapuzeau dans son curieux petit livre sur le théâtre de son temps. Ces conditions, toutefois, ne concernent pas les auteurs inconnus ou nouveaux venus, avec qui l'on traitait de gré à gré, comme au temps passé. Les comédiens recevaient douze mille livres de rente de Sa Majesté. Quand ils montaient à Saint-Germain ou à Versailles, outre les carrosses et chariots fournis par l'écurie, ils recevaient mille écus par mois, deux écus par jour pour leur dépense, leurs gens à proportion, et leurs logements par fourriers. Chaque sujet avait droit encore, soit au Louvre, soit aux châteaux royaux, à trois pièces de bois, à une bouteille de vin, un pain et deux bougies blanches, et ils trouvaient leur table servie, étant commensaux du Roi. Les comédiens, à cette époque, avaient du reste de grands frais à faire, surtout pour leur toilette. Un seul *habit à la romaine* coûtait d'habitude cinquante écus. Pas un n'avait une garde-robe de moins de six mille francs. Habitués à fréquenter les gens de la cour, leurs costumes de ville

n'étaient pas moins luxueux que leurs costumes de théâtre. Lorsqu'ils représentaient une pièce uniquement pour les plaisirs du Roi, on donnait à chaque acteur une gratification de trois à quatre cents livres par chaque costume qu'il avait à se fournir.

Laissons maintenant le monde tragique, et voyons le monde comique, plus particulièrement représenté par le théâtre de Molière.

CHAPITRE XXVIII.

XVIIe SIÈCLE.

THÉATRE FRANÇAIS

(suite).

MOLIÈRE ET LES AUTEURS COMIQUES DE SON TEMPS.

I.

Le 24 octobre 1658, Leurs Majestés assistaient avec toute la cour à une représentation donnée par des comédiens de province, dans la salle des Gardes du vieux Louvre. La troupe nomade, par l'entremise du Prince de Conti, s'était placée sous la protection de Monsieur, frère unique du Roi, qui lui avait obtenu cette insigne faveur. Le chef de la compagnie, qui depuis treize années parcourait la province avec son personnel dramatique, était un nommé Jean-Baptiste Poquelin, fils de l'un des tapissiers valets de chambre du Roi, qui s'était donné à la vie de comédien malgré sa famille. Le jeune fou avait, du reste, pris le soin de ménager

l'honorable nom de la maison Poquelin en imprimant sur ses affiches le sobriquet de Molière.

Ce jeune homme, élevé au collége de Clermont, où il avait eu pour condisciple le Prince de Conti, et pour professeur de philosophie le célèbre Gassendi, l'adversaire d'Aristote et le partisan de la doctrine des sensations, s'était risqué déjà, avant ses tournées de province, sur un petit théâtre parisien situé aux fossés de la Tour-de-Nesle, où fut depuis la rue Mazarine. Il avait ensuite émigré, avec ses pauvres compagnons, au port Saint-Paul, et il était revenu rue de Buci. Quoique la troupe se décorât du titre pompeux « d'Illustre-Théâtre, » elle n'était guère plus riche en vestiaire et en décors que celle que Lope de Rueda, le batteur d'or de Séville, traînait au siècle précédent dans les royaumes de l'Espagne. Une tapisserie entourait la scène de l'Illustre-Théâtre; quelques chandelles fumeuses accrochées çà et là se balançaient sur des cordes et figuraient les lustres; deux violons criards composaient l'orchestre. Les places des loges, alignées sur un seul rang, se payaient dix sous, et les places de parterre cinq sous : on s'y tenait debout, bien entendu. L'amour de son art et l'amour d'une comédienne associée à sa fortune, et qui se nommait Madeleine Béjart, avaient soutenu dans cette première épreuve le jeune Poquelin. Devenu le chef responsable de la petite troupe, il avait lutté vaillamment pour le salut de la communauté, pris des engagements envers les créanciers, soutenu des procès, et même subi onze jours de prison au Grand-Châtelet, en vertu d'une sentence

donnée par les juges-consuls au profit d'un fournisseur de chandelles, faute de payement d'une somme de 143 francs.

Treize années de succès dans les grandes villes venaient d'améliorer sensiblement la position des courageux artistes, qui rentraient à Paris, l'escarcelle pleine, bien nippés, ayant acquis le talent qui leur manquait au départ. Ils revenaient tout chargés de couronnes conquises à Nantes, où ils avaient commencé en luttant contre la concurrence des marionnettes du Vénitien Ségale, puis à Limoges, à Bordeaux, à Lyon, à Montpellier, où, pour plaire à son ancien condisciple le Prince de Conti, le jeune directeur avait joué le rôle grotesque d'une harengère dans le ballet des *Incompatibles*, exécuté par les gentilshommes de Son Altesse. Il s'agissait maintenant d'enlever les suffrages du jeune monarque Louis XIV, et d'obtenir de lui un privilége pour pouvoir exploiter la curiosité de la grande capitale.

Après que la troupe eut joué de son mieux le *Nicomède* de Pierre Corneille, Molière s'avança et adressa au Roi ses remercîments, suppliant Sa Majesté de permettre aux comédiens campagnards de représenter devant elle un de ces petits divertissements qui avaient valu à la compagnie sa réputation dans les provinces. La farce du *Docteur amoureux* fit rire aux larmes le souverain et toute l'assemblée. Le lendemain, les acteurs nomades s'intitulaient *les comédiens de Monsieur* et s'installaient au théâtre du Petit-Bourbon, qu'ils partageaient avec les acteurs italiens. Le Petit-

Bourbon était situé dans la rue des Poulies, en face le cloître Saint-Germain-l'Auxerrois. C'est sur son emplacement que Perrault construisit quelque temps après la colonnade du Louvre (1).

II.

Tableau chronologique raisonné du théâtre de Molière. — Mort de ce grand homme.

Avant d'aller plus loin, jetons un premier regard sur l'ensemble du répertoire créé par le nouveau poëte comique qui va illustrer la France, et du rapprochement des titres, des dates et des menus faits qui les entourent; tirons ensuite les conséquences que ces choses renferment en elles.

Le 3 novembre de cette même année 1658, la troupe de Monsieur représente au Petit-Bourbon l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux*, deux comédies que Molière

(1) Le répertoire des farces composées par Molière pour la province se réduit pour nous au *Médecin volant* et à la *Jalousie du Barbouillé*, les deux seules pièces dont le texte nous ait été transmis. Les autres étaient intitulées : *Les Trois Docteurs rivaux*; *Le Maître d'école*; *Le Docteur amoureux*; *Gorgibus dans le sac*; *Le Fagotier* (probablement l'esquisse du *Médecin malgré lui*); *La Jalousie de Gros-René*; *Le Grand Benêt de fils aussi sot que son père*; *La Casaque*. Ces farces se jouaient souvent à l'improvisade, à la manière des farces italiennes.

avait écrites et jouées en province, la première à Lyon, en 1653, la seconde à Béziers, en 1656. L'*Étourdi* obtient un très-grand succès, de même que Molière, qui faisait Mascarille dans la pièce. Le *Dépit amoureux* est accueilli avec la même faveur. Tout va pour le mieux; mais la jalousie de l'Hôtel-de-Bourgogne se trouve éveillée. La troupe royale a vu se former à ses portes une rivalité redoutable. Ces acteurs de province sont pleins de vaillance. Ce directeur, auteur et acteur, les intimide sous les trois formes intelligentes qu'il sait prendre tout d'abord. Les deux comédies qu'il représente ne sont encore que des canevas italiens arrangés et rimés, mais le style en est de bon aloi. Il a une saveur nouvelle et toute particulière qui rappelle le temps où Pierre Corneille arrivait de Rouen avec ses premiers essais.

Le théâtre du Marais, aussi inquiet que l'Hôtel, embaucha Duparc et sa femme; Molière para le coup en engageant le fameux Jodelet et l'Épy. Sa troupe, rapidement réorganisée, demeura composée comme il suit: Molière, Béjart cadet (l'aîné venait de mourir), De Brie, Jodelet, l'Épy, Lagrange et Du Croisy; Mlles Madeleine Béjart, De Brie, Hervé et Du Croisy. Molière avait alors près de 37 ans. Comme acteur, comme auteur, comme philosophe, comme écrivain, son éducation était complète, et il allait entrer enfin, après tant de traverses et d'épreuves, dans la série de ses pièces de mœurs et d'observation, où personne ne devait jamais l'égaler.

Le 18 novembre 1659, Molière donnait au Petit-

Bourbon la première représentation des *Précieuses ridicules*, où il paraissait lui-même sous la vaste perruque du Marquis de Mascarille traînant à ses chausses des canons de dimension colossale. Des flots de rubans couvraient ses souliers, et son chapeau était si petit qu'il aurait pu le mettre dans la poche de sa veste. Cette audacieuse attaque contre un ridicule qui passait pour le superfin de l'esprit et du bon ton déchaîna du premier coup tout un monde d'ennemis contre Molière. Les précieuses bafouées, profitant d'une absence du Roi, qui était alors aux Pyrénées, obtinrent que la pièce fût défendue, après la première représentation; mais le Roi, prévenu, donna l'ordre de lever l'interdit, et la pièce, reprise après deux semaines d'interruption, produisit un tel effet qu'il fallut la jouer plusieurs fois par jour, et que l'on doubla le prix des places. La vogue dura quatre mois entiers. Le mot de *précieuse*, qui jusque-là qualifiait la suprême élégance, devint un titre au ridicule et presque une injure. Mlle de Rambouillet et toute la société de son Hôtel assistaient à cette première représentation, dont leur présence augmenta l'effet. Chapelain et Ménage étaient dans l'auditoire, ainsi que Mme de Grignan. « Jamais succès ne fut plus marqué, dit un contemporain. Il produisit une réforme générale, on rit, on se reconnut, on applaudit en se corrigeant. » Il n'y a pas d'exemple d'un correctif aussi soudain et aussi triomphant. Du jour au lendemain, il n'y eut plus de précieuses. Ce fait est bon à citer à ceux qui prétendent que le théâtre ne peut arriver à corriger les mœurs. A son retour des Pyrénées,

le Roi voulut que l'on jouât devant lui cet ouvrage qui faisait tant de bruit, et il en consacra la vogue par ses applaudissements. Dès ce jour, Louis XIV et Molière s'étaient compris. Le futur auteur de *Tartufe* avait deviné un protecteur qui lui permettrait de donner l'essor à son génie. Le futur grand Roi s'était aperçu qu'il avait sous la main l'une des gloires de ce siècle qui devait porter son nom.

Dans le cours de cette année 1659, qui devrait être inscrite en lettres d'or dans l'histoire de la comédie, l'Hôtel-de-Bourgogne avait joué les pièces suivantes, dont les titres seuls fourniront l'étiage de la composition dramatique alors en crédit; après les six années de silence qui avaient suivi l'insuccès de *Pertharite*, la campagne s'était ouverte par la première représentation de l'*Œdipe* de Pierre Corneille à son déclin. On avait représenté ensuite le *Bélisaire* de La Calprenède; les *Amours de Néron*, par Gilbert; *Ostorius*, par l'abbé de Pure; *Frédéric*, tragi-comédie de Boyer. En outre, De Villiers avait traduit de l'italien le *Festin de Pierre*, déjà traduit de l'espagnol en italien, et Quinault avait offert au public sa comédie du *Fantôme amoureux*, peu goûtée et jouée seulement sept fois.

Le 28 mai de l'année 1660, Molière donna son *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, qui eut un grand succès, mais qui produisit peu de recettes, parce qu'il parut dans la saison où tous les gens riches partent pour la campagne et au moment où la cour était absente pour le mariage du Roi. La pièce fut pourtant représentée quarante fois de suite. La troupe de

Monsieur perdit à ce moment le pauvre Jodelet, le comique enfariné de la vieille farce, qui allait disparaître avec lui. Mlle Duparc et son mari rentrèrent au bercail après une année passée au Marais.

Malgré son excessive gaîté, le *Sganarelle* n'offrait pas aux rieurs le même piquant que la satire des *Précieuses*. Les ouvrages représentés dans la même année à l'Hôtel et au Marais ne durent pas pourtant faire une concurrence bien redoutable aux recettes du Petit-Bourbon. Ces deux théâtres passèrent leur année avec le *Démétrius*, de l'abbé Boyer; le *Mariage de rien*, de Montfleury; l'*Apothicaire dévalisé*, de Villiers; le *Galant doublé*, de Thomas Corneille; la *Magie sans magie*, de Lambert; et le *Cartel de Guillot*, par Chevalier.

Le retour du Roi avec sa jeune épouse, Marie-Thérèse, amena l'ordre donné au surintendant des bâtiments de commencer au plus vite la façade du Louvre, dont Claude Perrault avait dessiné les plans. Le surintendant, sans prévenir personne, envoya, le 11 octobre, une armée d'ouvriers qui se mit à démolir le Petit-Bourbon, et la troupe de Molière se trouva ainsi sans théâtre. L'Hôtel-de-Bourgogne dut bien rire. Molière courut se plaindre à Monsieur, qui alla se plaindre au Roi, et le résultat de toute cette échauffourée, provoquée par la malice du surintendant des bâtiments, fut que Louis XIV ordonna à celui-ci de réparer au plus vite la salle du Palais-Royal, que Sa Majesté prêtait à Molière. Pendant les travaux, le malheureux directeur, tout occupé de retenir ses acteurs

et d'empêcher qu'on ne les embauchât à l'Hôtel ou au Marais, les menait jouer en ville, tantôt au Louvre, tantôt chez le cardinal Mazarin, qui était près de sa fin, et que Molière avait le don de dérider, tantôt chez quelque grand seigneur, et entre autres chez le surintendant Fouquet. Ce ne fut que le 20 janvier 1661 que la troupe de Monsieur put reparaître devant le public sur la scène du Palais-Royal. Elle ouvrit son répertoire par le *Dépit amoureux* et le *Cocu imaginaire*. Le mariage espagnol du Roi avait donné à Molière l'idée d'une comédie héroïque intitulée : *Don Garcie de Navarre*, qu'il représenta le 4 février et qui n'eut pas un heureux sort. L'auteur fut obligé de la retirer de l'affiche à la cinquième représentation. Deux mois après cet échec de Molière, Mazarin meurt ; le Roi, âgé de 23 ans, déclare que c'est à lui seul que les ministres devront désormais s'adresser pour l'expédition des affaires, et notre poëte moraliste a trouvé enfin la providence qui ne l'abandonnera plus, même au milieu de ses plus grandes audaces. C'est vers ce temps que le Roi, pour mettre fin aux avanies que recevait Molière, le fit déjeuner avec lui devant tout le monde, à l'heure de son petit lever.

Molière entre à ce moment dans la série de ses chefs-d'œuvre. Il donne successivement, le 14 juin, l'*École des Maris ;* le 4 novembre, les *Fâcheux*, et le 26 décembre de l'année suivante l'*École des femmes*.

L'Hôtel-de-Bourgogne en est aux *Ramoneurs*, de Villiers ; au *Baron de la Crasse*, de Poisson, et le Marais divertit ses spectateurs avec la *Désolation des filous*,

les *Amours de Guillot*, la *Disgrâce des domestiques* et l'*Intrigue des carrosses à cinq sous*, pièces écrites par son acteur-sociétaire Chevalier.

Un nouveau théâtre a surgi pendant cette année 1661; il a ouvert ses portes au public, rue des Quatre-Vents, faubourg Saint-Germain, sous le nom de: «Théâtre de Mademoiselle», mais il n'aura pas longue vie. Un des acteurs de la troupe, Darimon, est le principal fournisseur de son répertoire. Une compagnie espagnole est venue aussi à la suite de la jeune Reine, et elle donne ses représentations à l'Hôtel les jours de relâche de la troupe française, pendant que la troupe italienne alterne avec celle de Molière sur la scène du Palais-Royal. Jamais on n'avait vu autant de théâtres dans Paris.

C'est le 26 décembre 1662, que Molière montre dans l'*École des femmes* la sottise d'un mari qui épouse une fille trop jeune, et c'est cette même année 1662, le lundi gras, 20 février, qu'il avait commis la faute irréparable de se marier à Armande Béjart, la sœur de Madeleine, sa maîtresse. Il va au-devant de ses malheurs, tout en les prévoyant, tout en les maudissant. Arnolphe fulmine déjà contre les torts futurs de la femme de Molière.

Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile,
Rien de plus infidèle, et, malgré tout cela,
Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.

Rien n'égala le succès de l'*École des femmes*, si ce n'est la violence des attaques dont cette comédie fut l'objet. On cria à l'indécence et à l'impiété. Le Roi

couvrit l'auteur de son approbation, après avoir fait jouer la pièce au Louvre. Se sentant soutenu, Molière représenta, le 1[er] juin 1663, la *Critique de l'École des femmes*. Dans cette conversation, où il fait figurer des gens du monde, il riposte à la fois, et à visage découvert, à tous ses ennemis, aux prudes, aux discoureurs guindés qui veulent que tout soit modelé sur le ton emphatique de la tragédie, à l'Hôtel-de-Bourgogne furieux de voir le public s'éloigner de lui pour courir au Palais-Royal.

Villiers et Boursault, dans deux petites pièces, *Zélinde* et le *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes*, exécutèrent les vengeances des comédiens de l'Hôtel contre l'auteur-directeur. Ils le peignirent comme un méchant homme ; ils le dénoncèrent aux dévots comme un impie, et aux courtisans de Versailles comme un audacieux pamphlétaire, qui bernait les gens de qualité avec cette impertinente exclamation *de tarte à la crème*, devenue proverbiale.

Pour qu'il pût répondre à ses ennemis, le Roi met son propre théâtre à la disposition de Molière. Le poëte reprend alors l'offensive dans l'*Impromptu de Versailles*, et les petits Marquis éventés reçoivent en plein visage le compliment que voici : « Le Marquis, aujourd'hui, est le plaisant de la comédie, et, comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, il faut toujours un Marquis ridicule qui divertisse la compagnie. » L'imprudent Boursault, l'auteur du *Portrait du peintre*, s'attire la réponse suivante aux personnalités qu'il s'est

permises : « Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault !... Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée ; il ne demanderait pas mieux, et il m'attaque de gaîté de cœur pour se faire connaître de quelque façon que ce soit. »

La *Vengeance des Marquis*, comédie de Villiers, tâcha de répondre à l'*Impromptu*, comme *Zélinde* et le *Portrait du peintre* avaient répliqué à la *Critique*. L'*Impromptu de l'Hôtel-de-Condé*, par Montfleury, fils du comédien de ce nom, vint au secours de la pièce de Villiers, mais sans plus de résultat, pendant que Montfleury le père présentait requête au Roi, accusant Molière d'avoir épousé dans Armande Béjart sa propre fille. Le Roi, pour toute réponse, voulut être le parrain du premier enfant de Molière, qu'il fit appeler Louis.

En janvier 1664, on joua à la cour le *Mariage forcé*, comédie entremêlée de ballets, où le Roi dansa ; et, dans les fameuses fêtes qui eurent lieu à Versailles au mois de mai, la troupe du Palais-Royal représenta pour la première fois la *Princesse d'Élide*, dont Molière n'eut le temps de mettre en vers que le premier acte. Le sixième jour de ces fêtes, qui durèrent toute une semaine, Molière joua les trois premiers actes d'une pièce inédite intitulée *Tartufe*, qui divertirent fort, et dont on ne devina pas du premier coup la portée. Mais les plaintes survinrent, et Louis XIV fut obligé de défendre que l'ouvrage fût représenté à Paris, quoiqu'il eût obtenu l'approbation du nonce du Pape, à qui Molière avait pris soin de le lire. Molière, tou-

jours confiant dans la bienveillance du Roi, attendit patiemment une occasion plus favorable, et fit des lectures de sa pièce chez tous les grands seigneurs qui lui demandèrent ce divertissement. Le Prince de Condé fit jouer chez lui la pièce entière, et le Roi n'y mit pas obstacle. *L'Amour médecin*, petite comédie écrite pour Versailles, fut appris et joué en cinq jours, et plut beaucoup à Louis XIV, qui retrouva là ses docteurs sous une forme plus amusante que leurs consultations. Ces deux ouvrages appartiennent à l'année 1665. C'est l'année où le jeune Racine trompa indignement Molière, en faisant jouer à l'Hôtel-de-Bourgogne sa tragédie d'*Alexandre*, déjà vendue au théâtre du Palais-Royal.

Ne pouvant produire encore son *Tartufe* à la scène, Molière eut l'idée de ressusciter le *Don Juan* de Tirso de Molina, déjà représenté à Paris, en espagnol, en italien et en français, et il y ajouta ces touches magistrales qui font de cet emprunt une création tout à lui. Le puissant parti auquel il jetait ainsi le gant, dans sa peinture de l'hypocrisie, le calomnia de toutes les manières, et l'accusa même d'être l'auteur anonyme d'un libelle abominable qui courait à ce moment dans Paris. Rien ne put entamer le crédit de Molière auprès du Roi.

Le *Misanthrope*, qui fit son apparition le 4 juin 1666, et qui fut joué dix-sept fois de suite, sans amener de grosses recettes, il est vrai, mais avec un succès marqué, remplit la caisse du théâtre de Molière, lorsqu'il lui adjoignit le *Médecin malgré lui*. L'année qui

vit paraître le *Misanthrope* donna naissance, dans les divers théâtres, à des ouvrages qui semblent appartenir à un autre temps. L'Hôtel-de-Bourgogne représentait l'*Agésilas*, de Corneille, l'*École des filles*, de Montfleury, les *Intrigues amoureuses*, de Gilbert, les *Noces de village* et le *Jaloux invisible*, de Brécourt; le Marais jouait les *Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie de l'abbé Boyer, et les *Aventures de nuit*, comédie de Chevalier; le théâtre de Molière lui-même déclamait une tragédie du sieur de Prade, sous le titre d'*Arsace, roi des Parthes*. L'auteur était un protégé de Quinault et de Corneille le jeune.

Mélicerte et *le Sicilien* précédèrent le *Tartufe*, qui éclata dans Paris au moment où on le croyait bien mort et enterré. L'affiche, au lieu du nom de *Tartufe*, portait pour titre l'*Imposteur*. Le séducteur d'Elmire s'appelait Panulphe. C'était le vendredi 5 août 1667, le Roi faisait en ce moment le siége de Lille, la cour était absente, Paris semblait désert: l'occasion n'avait jamais paru si belle pour tenter un coup d'audace. Molière osa afficher l'*Imposteur*, malgré les défenses antérieures, et sans prévenir personne. L'effet de la représentation fut considérable; mais, le lendemain, le premier président, M. de Lamoignon, supprimait la pièce, et deux ambassadeurs de la comédie, Lagrange et La Thorillière, partaient pour le camp de Lille, avec un placet que Molière adressait à Louis XIV. « Il est très-assuré, Sire, disait Molière dans sa conclusion, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies si les tartufes ont l'avantage. » Le Roi, qui pouvait se

fâcher, car il avait refusé l'autorisation jusqu'à nouvel ordre, fit répondre de bonnes paroles à Molière, tout en retenant l'affaire en délibéré.

Amphitryon parut le 13 janvier 1668, sur la scène du Palais-Royal, et, pour célébrer les victoires du Roi, on donna des fêtes à Versailles, où notre poëte joua *Georges Dandin*. Deux mois après, le 9 septembre, c'était le tour de l'*Avare*, cette admirable étude qui réussit médiocrement parce que l'auteur l'avait écrite en prose, et que le vers seul était alors en crédit.

Les *Plaideurs*, de Racine, furent joués la même année que l'*Avare*. Molière loua les vers de Racine, Racine critiqua la comédie de Molière et parodia dans sa pièce un vers du *Cid*, ce qui arracha cette plainte au vieux Corneille : « Quoi ! ne tient-il qu'à un jeune homme de venir tourner en ridicule les plus beaux vers des gens ? »

Ce fut enfin le mardi 5 février 1669 que le Roi autorisa la seconde représentation de *Tartufe*, suspendu depuis le 6 août 1667, c'est-à-dire depuis 18 mois. Les salons, les théâtres, les chaires des églises tonnèrent contre le *monstre* que venait d'exhiber le Palais-Royal, et que le Roi avait eu la *faiblesse* de laisser reparaître au jour. Bossuet et Bourdaloue ne furent pas des derniers à lancer leurs foudres contre l'audacieux comédien qui se croyait tout permis. La *Femme juge et partie*, comédie de Montfleury, représentée le 2 mars de la même année, à l'Hôtel-de-Bourgogne, obtint un succès aussi prononcé que celui de *Tartufe*, ce qui porte à croire que les ennemis de l'*Imposteur*

se donnèrent la satisfaction de créer une concurrence factice au directeur-auteur qu'ils auraient voulu pouvoir écraser sous les ruines de son théâtre. Comblé des bontés de ce grand Roi que les historiens nous représentent toujours comme le plus méchant des hommes, et qui était tout autre chose (l'histoire le prouve, sinon les historiens), Molière se hâte d'écrire pour le château de Chambord *Monsieur de Pourceaugnac*, dont il joua lui-même l'amusant personnage, puis, pour le château de Saint-Germain, les *Amants magnifiques*, dont le Roi lui donna le sujet. Le *Bourgeois gentilhomme* fut aussi composé pour Chambord, où la troupe de Molière le représenta le 14 octobre 1670 ; et, l'année suivante, pour plaire au Roi, à qui il n'avait rien à refuser, l'auteur de *Tartufe* collaborait, avec Pierre Corneille, à la tragédie-ballet de *Psyché*, dont Lully écrivit la musique, et que Louis XIV fit représenter à grands frais aux Tuileries sur le théâtre des machines.

La cour accorda enfin un répit à Molière, qui reparut au Palais-Royal, le 8 mai 1671, avec les *Fourberies de Scapin ;* mais elle le ressaisit bientôt pour fêter le mariage de Monsieur, à Saint-Germain. C'est là que Molière donna la *Comtesse d'Escarbagnas ;* puis il prit à partie, dans les *Femmes savantes*, la secte puissante des cuistres, comme il avait satirisé les redoutables Précieuses et les haineux Tartufes.

Molière était déjà malade depuis longtemps, mais son activité ne s'arrêtait pas ; l'année 1673, il écrivit sa dernière comédie, le *Malade imaginaire*, pièce dans

laquelle il joua son dernier rôle. Pendant la quatrième représentation, il se sentait mourir. Rentré chez lui, il fut pris d'une toux violente qui amena un crachement de sang. Deux religieuses de province, en quête à Paris, auxquelles il donnait l'hospitalité, l'assistèrent à ses derniers moments. Deux ecclésiastiques refusèrent de le venir confesser ; un troisième prêtre, mieux instruit de ses devoirs, n'arriva qu'après que le malade eut rendu le dernier soupir.

Il était dix heures du soir quand Molière mourut, à son domicile de la rue Richelieu, le 17 février 1673. Il était âgé de cinquante et un ans un mois et deux jours. Sa carrière littéraire, depuis la première représentation du *Dépit amoureux*, à Paris, n'avait été que d'environ quatorze ans. Sa veuve ne put obtenir de l'archevêché un service solennel. On autorisa seulement le curé de Saint-Eustache à inhumer le défunt dans le cimetière de la paroisse « à condition que ce serait sans aucune pompe et avec deux prêtres seulement. » Le convoi eut lieu quatre jours après le décès. Le corps, accompagné de six enfants bleus tenant des cierges, fut porté au cimetière Saint-Joseph, entouré d'une grande foule de peuple, et l'on fit une distribution de mille à douze cents livres aux pauvres présents : à chacun cinq sous.

Des trois enfants de Molière il ne restait qu'une fille âgée de sept ans et demi. Cette fille se maria à un sieur de Montalant, et mourut sans enfants en 1723, dans sa 58e année. Grimarest croit que Molière laissa trente mille livres de rente ; mais il est probable

que ce qu'il appelle des rentes ne représente que les bénéfices encaissés chaque année par le directeur-auteur. M. Eud. Soulié estime l'actif de la succession à environ 200,000 livres de notre monnaie d'aujourd'hui, toutes dettes payées. La maison de la rue Richelieu, que Molière occupait depuis quatre mois seulement, était montée avec une grande somptuosité en meubles, en linge et en argenterie. Sa maison de campagne d'Auteuil était également très-bien fournie. L'inventaire cité par M. Eud. Soulié donne la composition des deux bibliothèques, dans lesquelles on trouve, à côté de Plutarque, d'Hérodote, de Lucien, de Térence, de Virgile, d'Horace et de Juvénal, Montaigne, Scudéry, Pierre Corneille, Balzac et deux cent quarante volumes de pièces de théâtre, italiennes, espagnoles et françaises.

III.

Ce qui ressort du tableau chronologique précédent.

Voilà des faits, voilà des chiffres ; aucune déclamation qui puisse les faire dévier de leur vrai sens.

La première déduction qui en ressort, c'est le parti pris par Molière, après mûre réflexion, d'em-

brasser tout le domaine de la comédie, depuis la farce jusqu'au genre le plus élevé, depuis les *Fourberies de Scapin* jusqu'au *Tartufe* et au *Misanthrope*. Le conseil de Boileau, de ce maître d'école du Parnasse, ne le touche à aucun point; *l'agréable* et *le fin* ne lui font pas repousser *le bouffon*, et il croit pouvoir *allier sans honte Térence à Tabarin*. Le *sac de Scapin* ne lui parut jamais *ridicule*. Il n'opère pas, du reste, cette fusion des genres dans les mêmes ouvrages, ce que fit Shakspeare et ce que ferait tout le monde aujourd'hui, depuis que l'on a reconnu que la nature est le seul modèle qui ait le droit de s'imposer. La nature ne pratique point de triage entre le comique et le tragique ; elle les mêle, au contraire, de la façon la plus inattendue, et ce contraste est la vie elle-même.

Le second point démontré, c'est que l'on a bien tort, confondant le temps de Louis XIV avec le nôtre, de voir des actes de servilité dans le soin qu'apporte Molière à satisfaire, par ses pièces à intermèdes de chant et de danse, toutes les fantaisies royales. Molière est directeur de théâtre et comédien, aussi bien qu'il est auteur dramatique. Le choix que le souverain fait de lui, comme principal ordonnateur de ces fêtes splendides qui étonnent l'Europe, est une marque de confiance dont il ne peut que se montrer reconnaissant. L'estime personnelle que fait de lui un puissant monarque, et qu'il lui prouve chaque jour en admettant le comédien valet de chambre dans sa familiarité, la protection dont il le couvre sans cesse contre la sottise, l'hypocrisie et l'envie, méritent bien la

reconnaissance d'un homme de cœur, qui sait toute la valeur de l'aide qu'on lui apporte. Molière aimait Louis XIV autant qu'il l'admirait, et il comprenait bien que, sous un autre règne, le pauvre poëte n'aurait pu se permettre aucune de ces audaces qui ont établi sa gloire. Ce sera toujours l'un des étonnements de la postérité que cette autorisation donnée par le Roi de jouer la comédie de *Tartufe* après la suspension et malgré les menaces des faux dévots. Certes, cet acte d'autorité est l'un des plus considérables qu'ait jamais osés Louis XIV, et c'est en faveur de Molière qu'il le fit.

Nous voyons encore, dans le tableau ci-dessus, Molière frondant tour à tour les ridicules de son époque, depuis les précieuses jusqu'aux cuistres et aux mauvais médecins, et peignant en maître les grands vices de tous les temps, depuis l'hypocrite jusqu'à l'avare. C'est l'étude de l'homme éternel, tel qu'il est et sera toujours, malgré ses transformations accidentelles, qui fait de Molière le premier des auteurs comiques qui aient jamais paru dans le monde. Nous remarquons aussi, en considérant cet ensemble de l'œuvre, que Molière n'est pas, comme Boileau, un satirique cherchant le succès dans la personnalité. Il généralise, et il ne lui est arrivé qu'une fois (c'est dans l'*Impromptu de Versailles*) de désigner quelqu'un par son nom ; mais Boursault avait le premier attaqué personnellement Molière dans sa *Contre-Critique de l'École des femmes*, et le Roi, d'ailleurs, en prêtant son théâtre à Molière, l'avait engagé à ne pas ménager ses ennemis.

Une autre remarque que nous pouvons faire encore, c'est que l'habitude d'étudier la nature conduit Molière à se replier sur lui-même et à contempler ses propres faiblesses et les souffrances de son pauvre cœur si sensible, comme il examine les ridicules et les souffrances du premier venu. Quand il vient de commettre l'immense faute, lui, homme déjà mûr, d'épouser, en 1662, Armande Béjart, qui atteint à peine ses vingt ans, il ne peut se dissimuler les dangers qu'il court et qui ne se réaliseront pourtant que deux ans plus tard, aux fêtes de Versailles. Il écrit l'*École des femmes*, il joue lui-même le rôle d'Arnolphe, et il éprouve un triste plaisir à réciter les vers prophétiques qui ouvrent le quatrième acte de cet admirable ouvrage :

Quoi ! j'aurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution ;
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance ;
Mon cœur aura bâti sur ses attraits naissants,
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
Afin qu'un jeune fou dont elle s'amourache
Me la vienne enlever jusque sous la moustache !

C'est seulement en 1664, après la *Princesse d'Élide*, que l'infortuné poëte découvrit les infidélités de sa femme. Ce fut pour lui un enfer de souffrances, et il ne se consola jamais de ce malheur inévitable qu'il avait si bien prévu sans y croire. Sa douleur servit son art. Il plongea résolûment le scalpel dans son cœur déchiré, et il pétrit de son sang et de ses larmes ce merveilleux *Misanthrope*, l'honneur éternel du théâtre de tous les

temps. Il eut le courage de jouer Alceste et de faire représenter Célimène par son infidèle, se donnant ainsi doublement en spectacle de son corps et de son âme. Armande, charmante et souriante sous ses ondoyants cheveux blonds, s'épanouissait dans sa fraîche beauté, relevée encore par la richesse de sa toilette, dont une duchesse eût envié le bon goût. Elle jouait de l'éventail et jetait à droite et à gauche, vers les seigneurs assis des deux côtés de la scène, des regards pleins de coquetterie dont enrageait le pauvre homme aux rubans verts. De quel air la coquette volage devait-elle dire ces vers :

Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable,
Et, lorsque pour me voir ils font de doux efforts,
Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors?

Et lorsque, poussé à bout par les derniers mots de Célimène, Alceste s'accuse lui-même de son lâche amour qui survit à tant d'affronts, avec quelle amertume comique l'époux trahi et toujours amoureux devait-il prononcer sous son rouge ces terribles mots :

Puis-je ainsi triompher de toute ma tendresse?
Et quoiqu'avec ardeur je veuille vous haïr,
Trouvé-je un cœur en moi tout prêt à m'obéir?

L'état moral de Molière, après les premières infidélités de sa femme, a été décrit d'une telle façon dans un pamphlet du temps, intitulé *la Fameuse Comédienne*, que je reste pour ma part convaincu que ce récit n'est que la reproduction véridique d'une scène qui a dû se passer entre Molière et son ami

Chapelle, à Auteuil. Quoique ce fragment ait été réimprimé, j'en transcrirai de nouveau la partie la plus saillante. Chapelle trouve son ami tout soucieux, se promenant à grands pas dans son petit jardin. Il le questionne; Molière lui avoue que la conduite de sa femme est la cause de son chagrin. Il l'a interrogée, elle a nié; à demi convaincu, son mari lui a demandé pardon, mais, ayant acquis d'autres preuves, il a pris enfin le parti de vivre avec elle comme si elle n'était pas sa femme. « Si vous saviez ce que je souffre, dit-il à Chapelle, vous auriez pitié de moi. Ma passion est venue à tel point qu'elle va jusqu'à entrer avec compassion dans ses intérêts, et, quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me trouve plus dans la disposition de la plaindre que de la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut être fou pour aimer de cette manière; mais, pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour, et que les gens qui n'ont point de semblable délicatesse n'ont jamais aimé véritablement. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon cœur; mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien, en son absence, qui m'en puisse divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait exprimer, m'ôtent l'usage de la réflexion; je n'ai plus d'yeux pour ses défauts, il m'en reste seulement pour ce qu'elle a d'aimable : n'est-ce pas là le dernier point de la folie? et n'admirez-vous

pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connaître ma faiblesse sans en pouvoir triompher? — Je vous avoue, à mon tour, lui répondit son ami, que vous êtes plus à plaindre que je ne pensais; mais il faut tout espérer du temps. Continuez cependant à faire des efforts, ils feront leur effet lorsque vous y penserez le moins. Pour moi, je vais faire des vœux afin que vous soyez bientôt content..... Il se retira et laissa Molière, qui rêva encore fort longtemps aux moyens d'amuser sa douleur. »

Le pamphlet dont j'extrais ce passage ne fut publié qu'après la mort de Molière, lorsque sa veuve eut épousé en secondes noces le comédien Guérin d'Estriché. Il est donc fort possible que Chapelle, indigné de la conduite d'Armande, ait conté à ses amis la scène d'Auteuil, que l'auteur anonyme de la *Fameuse Comédienne* aura reproduite à peu près textuellement. Il y a une grande apparence de vérité dans cette confidence, quoique la source en soit peu respectable.

Sur les trente pièces formant le répertoire de Molière, nous en trouvons dix composées pour la cour dans une forme particulière, et dans lesquelles s'enchâssent des divertissements de danse et de chant. Molière a donc consacré un tiers de ses œuvres à reconnaître les bontés de son royal protecteur.

IV.

La moralité dans Molière.

Faut-il entrer dans l'examen détaillé des beautés de Molière, dire ce qu'il y a de merveilleux dans sa façon de concevoir les choses, de netteté dans son observation embrassant à la fois, sans jamais faillir, le fond avec la forme, compter les caractères qu'il a incarnés dans ses rôles, depuis les géants, Alceste, Tartufe, Harpagon, jusqu'aux figures de genre, M. Jourdain, Scapin, Sganarelle, Mascarille? faut-il décomposer ces synthèses grandioses de la société, éternelle dans son essence, infinie dans ses formes? Pas un des personnages en jeu dans cette histoire du moi humain qui n'ait sa vie propre, sa physionomie, ses proportions, son attitude vraie, sa pensée, sa manière de dire; pas un qui ne porte en lui sa leçon morale, que les uns méditent, que les autres négligent d'apercevoir. La morale de Molière est toujours recouverte par les mille broderies du langage : c'est ce qui fait que tant de gens nient sa présence dans l'œuvre du maître. Tantôt elle se cache sous la dentelle de Célimène, tantôt sous la risible casaque du valet de Don Juan, ou sous le pourpoint du pauvre Georges Dandin.

Le but de la comédie est avant tout de plaire; quand elle prend les allures du prêche, elle manque à la pre-

mière condition de sa nature. Molière ne dit-il pas lui-même dans la *Critique de l'École des femmes :* « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin ? » Mais cette enveloppe enjouée ou gracieuse n'empêche pas que l'exemple et la leçon ne soient contenus dans l'œuvre qui nous a fait rire ou qui nous a émus.

Ce n'est que depuis l'apparition du *Tartufe* que l'on s'est avisé de taxer Molière d'irréligion. Le doux Fénelon lui-même, pour flatter la cabale dont il avait peur, s'est cru obligé de trouver que Molière « donnait un tour gracieux au vice, avec une austérité ridicule à la vertu. » Sans le prendre si haut, le moraliste La Bruyère, dans son *Chapitre de la mode*, a cherché à prouver que *Tartufe* est non pas tout à fait une création impie, mais un contre-sens. Selon lui, Tartufe ne devrait pas courtiser Elmire de peur du scandale, ni lui parler le langage de la dévotion, qui le rend ridicule : observations puériles qui prouvent qu'on peut être un grand écrivain, et ne rien entendre à la comédie.

Pour ce qui est des sentiments religieux, il demeure établi que Molière n'y était pas étranger. La requête présentée par sa veuve à l'archevêque de Paris pour obtenir les prières de l'Église dit en propres termes : « Attendu que le dit défunct a demandé auparavant » que de mourir un prestre pour estre confessé ; qu'il » est mort dans le sentiment d'un bon chrétien....,

» et que M. Bernard, prestre habitué en l'église Saint-
» Germain, lui a administré les sacrements à Pasques
» dernier..... »

C'est l'homme de bien, c'est Molière lui-même qui parle par la bouche de Cléante et qui réfute d'avance toutes les accusations qu'il prévoyait de la part de ces gens courant à leur fortune par le chemin du ciel. Il fait le tableau le plus vrai et le plus attrayant de cette dévotion humaine et traitable

Qui ne censure point toutes nos actions
Et trouve trop d'orgueil dans ces corrections.

Sa sympathie est acquise à ces personnes véritablement pieuses, qui attachent leur haine au péché seulement et qui ne veulent point prendre les intérêts du ciel plus qu'il ne veut lui-même. Ce n'est que dans *Tartufe* et dans le *Festin de Pierre* que Molière a parlé de religion. En remettant au théâtre la légende espagnole de Don Juan Tenorio, déjà exploitée avant lui, il a introduit dans le sujet une discussion sur la nécessité de la foi plus concluante sous sa forme risible que bien des sermons. « La belle croyance que voilà ! » répond Sganarelle à Don Juan, le sceptique qui croit seulement que deux et deux sont quatre ; « votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique ?... Mon raisonnement est qu'il y a quelque chose d'admirable dans l'homme, quoi que vous puissiez dire, que tous les savants ne sauraient expliquer. Cela n'est-il pas merveilleux que me voilà ici, et que j'ai quelque chose dans la tête qui pense cent choses différentes en un moment et fait de

mon corps tout ce qu'elle veut ! » Hors de ces deux pièces, *Tartufe* et *Don Juan*, Molière ne discute pas sur la religion, la grande thèse de son époque, non plus que sur la morale abstraite. La morale, il la traduit en personnages agissant dans leur nature avec la logique la plus stricte, n'en déplaise à ceux qui le nient. Mais ces personnages ne débitent pas de centons moraux, parce que cela serait contraire à la réalité de la vie.

Quand Molière ridiculise les *Précieuses* et les *Femmes savantes*, ne rend-il pas un éminent service aux ménages de son temps ? Il combat avec raison cette manie de briller qui tournait la tête à toutes ces femmes, dont le premier devoir aurait dû être la modestie et le soin de la famille et de leur maison. Ses paroles acérées frappent à la fois, comme autant de flèches, le luxe de la toilette et le luxe du bel esprit, les deux fléaux du monde féminin au XVII[e] siècle. La douce, la spirituelle, la charmante Henriette est le modèle qu'il propose aux jeunes filles bien élevées, que la contagion de l'exemple n'a pas atteintes. La Lisette de l'*École des maris* a bien raison de répondre à Sganarelle :

> Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes?

Et plus loin :

> Toutes ces gardes-là sont visions de fous ;
> Le meilleur est, ma foi ! de se fier en nous.

Le dénoûment sert de démonstration à l'axiome, et

chacun est tenté de dire avec Ariste au jaloux trompé :

> Mon frère, doucement il faut boire la chose ;
> D'une telle action vos procédés sont cause.
> Et je vois votre sort malheureux à ce point,
> Que, vous sachant trompé, l'on ne vous plaindra point.

Tenir une fille dans l'ignorance ne vaut pas mieux que de l'enfermer; c'est ce que nous fait voir Agnès de l'*École des femmes*. Georges Dandin, le Sganarelle du *Cocu imaginaire*, celui du *Mariage forcé*, M. Jourdain, ne sont-ils pas les condamnations vivantes de ces sots bourgeois que la vanité a rendus fous? Quelle plus belle étude et quelle meilleure leçon que l'*Avare?* quelle peinture plus morale de la véritable épouse sage et modeste que cette indulgente Elmire du *Tartufe?* J.-J. Rousseau, qui croyait voir son portrait tracé à l'avance dans l'Alceste du *Misanthrope*, tonnait contre ce chef-d'œuvre, qu'il appelait une satire de la vertu. Il ne comprenait pas ce que peut avoir d'injuste et de déplacé un rigorisme égoïste, qui gêne tout le monde sous prétexte de rendre hommage à la vérité! Cet hommage va jusqu'à l'insulte envers Oronte et brouille à tout jamais le farouche misanthrope avec la coquette qu'il a le malheur d'aimer, punition méritée de son caractère, plein de droiture il est vrai, mais insociable au premier chef. La vertu elle-même peut avoir ses travers, et Molière seul était de taille à entreprendre un portrait aussi difficile à peindre. Louis XIV fut l'un des rares contemporains de Molière qui comprirent toute la valeur de cette œuvre sculptée à plein dans le marbre de l'âme humaine, et dont aucune charlata-

nerie, aucun ornement romanesque ne dépare la grandiose nudité.

Le principal écueil de la morale, chez les auteurs dramatiques, c'est ordinairement l'amour, que chaque auteur, désireux de frapper le plus vivement possible l'imagination de son public, représente dans ses excentricités les plus vives, soit au tragique, soit au comique, passionné ou grivois, mais toujours poussé au-delà des bornes de l'honnête et même du vrai.

L'invasion du roman et du drame dans la comédie, avec toutes les complications que comportent ces deux genres, n'avait pas encore eu lieu au temps de Molière.

L'amour, dans la comédie de notre poëte, ne sort jamais des bornes de l'honnêteté. Les appétits charnels de Don Juan et de Tartufe sont des exceptions. Lélie et Célie, Don Garcie et Doña Elvire, Henriette et Clitandre, Isabelle et Valère, Horace et Agnès, professent les uns pour les autres la plus profonde estime, qui perce dans toutes les choses tendres qu'ils se disent. Si Georges Dandin se plaint à son beau-père de ce que sa femme s'est apprivoisée depuis qu'elle est chez lui, et s'il dénonce les assiduités de Clitandre auprès d'elle, il faut avouer que Clitandre se conduit d'une façon bien respectueuse au rendez-vous de nuit que lui accorde la fille du Baron de Sotenville. L'adultère, ce thème favori de la comédie de nos jours, n'est ici qu'en herbe. C'est un avertissement donné pour l'avenir au bourgeois qui a eu la sottise d'épouser une femme demoiselle, offensée de porter le nom d'un mari plébéien. La marquise Dorimène et le Comte son amant,

qui exploitent si impudemment la crédulité de M. Jourdain, sont des arguments du même genre, que l'auteur emploie pour rendre la leçon plus complète. La mielleuse Arsinoé, l'effrontée femme d'intrigue nommée Frosine, capable, comme elle dit, de marier le Grand Turc avec la République de Venise, sont des ombres au tableau, pour mieux faire valoir les lumières de ces deux peintures magistrales qu'on appelle le *Misanthrope* et l'*Avare*. Elles parlent de l'amour non comme d'un sentiment, mais comme d'une affaire, par *doit et avoir* et par *profits et pertes*. L'amour de Jupiter pour la femme d'Amphitryon n'est qu'une fantaisie archaïque renouvelée de Plaute, et dont la responsabilité morale n'appartient pas à Molière.

Telles sont les conséquences qui ressortent naturellement de l'examen de l'œuvre au point de vue de la moralité. Aujourd'hui que les passions religieuses sont apaisées, qu'il n'y a plus de conflits de jésuites et de jansénistes, que l'État ne prend plus parti dans ces disputes essentiellement dogmatiques et confinées dans le pur domaine de l'Église, ces observations rencontreront peu de contradicteurs; mais, du temps de Molière, elles auraient presque semblé une hérésie. Bossuet aurait fulminé contre cette apologie de la comédie et du comédien, qu'il avait dévoués, dans son cœur, aux malédictions célestes, sans trop savoir ce qu'il condamnait, mais par habitude de fulminer. Bossuet, grand écrivain, mais le plus intolérant des hommes et le plus dangereux flatteur de Louis XIV, rassurait les scrupules du Roi, en lui conseillant non de

rompre avec Mme de Montespan, « ce qui serait lui demander l'impossible, » mais de tâcher de diminuer un peu sa passion, et de craindre de l'entretenir. C'est ce même prélat de cour qui attaque si vivement Fénelon, le doux auteur de *Télémaque*, qu'il fit exiler par le Roi et condamner par le Pape. Il n'avait sans doute jamais lu Molière, mais il devait lui garder rancune de Tartufe. Bourdaloue, bien différent de Bossuet, prêcha contre l'adultère en la présence du Roi et de Mme de Montespan. Mme de Sévigné dit, dans une lettre à sa fille, que ce prédicateur frappait comme un sourd et qu'il disait des vérités à bride abattue.

La moralité que l'on rencontre au fond des compositions de Molière a sa source dans la profonde honnêteté de l'auteur de tant de chefs-d'œuvre. Depuis les misères du directeur de l'Illustre-Théâtre jusqu'au luxe de l'hôtel de la rue Richelieu, le caractère de notre ami ne se dément pas. On le voit, toujours sévère pour lui-même et indulgent pour les autres, pardonner à sa femme ses infidélités sans fin, accueillir à son théâtre le jeune Racine, qui le paye d'ingratitude, et le vieux Corneille, qui lui sait gré de son généreux appui; rembourser à son père, le tapissier valet de chambre, tout ce qu'il lui a coûté depuis l'âge de vingt et un ans, puis renoncer au bien de Marie Cressé, sa mère; enfin, plus tard, ne réclamant pas les intérêts de la somme qu'il a prêtée au vieux Jean Poquelin, sous le nom d'un tiers, pour les réparations de la maison des piliers des Halles, à l'enseigne de Saint-Christophe. On ne connut ce dernier trait qu'après la mort de Molière,

quand sa veuve, ayant retrouvé le titre, réclama le capital prêté.

V.

Molière et ses critiques.

Les contemporains de Molière ont attaqué son style, comme la moralité de ses œuvres. La Bruyère trouvait qu'il avait manqué à Molière « *d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement.* » Boileau, qui avait horreur du style naturel, qu'il confondait avec le style bas et trivial, dit que Molière

> Peut-être de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes écrits
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.

Le *peut-être* est magnifique en parlant de Molière, et *moins ami du peuple* explique suffisamment la *grimace* des figures. Boileau, pour son honneur, a convenablement loué Molière dans d'autres occasions; mais assurément il se sentait plus de goût pour les périodes ornées de Racine que pour le style net et précis du *Misanthrope* ou du *Tartufe*. Quant au jargon de Scapin, de Pierrot, de Mathurine, de Charlotte, de Sbrigani, il ne l'admettait à aucun titre. La principale

qualité du style de Molière, c'est d'être toujours approprié au personnage qui parle. C'est en cela que le grand maître excelle. Alceste et Sganarelle ne peuvent avoir les mêmes idées sur les choses et ne sauraient les exprimer dans le même langage. Cette loi du théâtre, qui paraît si simple, et qui pourtant fut très controversée, est presque toujours observée par les vrais écrivains, j'entends par ceux qui ne sont pas destinés à disparaître avec les fumées d'une célébrité passagère. C'est là ce que ne voyaient pas assez clairement les critiques du XVII[e] siècle, plus ou moins empêtrés dans la solennité de la phrase de cour. Molière a pris en haine le solennel, et il en dit son avis par la bouche de Dorante, dans la 7[e] scène de la *Critique de l'École des femmes*. « Je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune, accuser les destinées, dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. »

Molière n'est pas moins attentif à éviter le faux goût des *pointes* que le faux goût du solennel, et il bannit de son langage, aussi bien que les pointes sentimentales à la mode de Scudéry, les *pointes* visant à l'esprit. Les *pointes* substituent l'auteur au personnage et font parler avec la même fausseté de ton les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, les paysans et les grands seigneurs. Molière ne connaît d'autres *mots* que les mots de caractère et de situation. Il évite également d'introduire les larmes dans

la comédie; il se garde avec un soin extrême de cette faute, même dans les sujets qui sembleraient appeler des scènes de ce genre. Avec quelle facilité, par exemple, il aurait fait un drame *à mouchoirs* du beau sujet de *Tartufe !* Il ne l'a pas voulu.

Fénelon, qui trouve Molière grand (ce qui est beaucoup pour un prélat de son époque), dit pourtant « qu'en pensant bien il parle souvent mal, et qu'il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. » En somme, l'archevêque de Cambrai aime bien mieux sa prose que ses vers. Tout cela tient à l'absence de périodes ronflantes dont l'auteur fleuri de *Télémaque* ne peut pas plus se consoler que sa Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse.

Je parlerai plus loin des diatribes de Boursault dans le *Portrait du peintre*, de celles de Montfleury dans l'*Impromptu de l'Hôtel-de-Condé*, et de Villiers dans la *Vengeance des Marquis*, car ces pièces, quoique mauvaises, ont une valeur historique que leur prête le nom de Molière. *Elomire hypocondre ou les Médecins vengés* est une autre comédie, par le Boulanger de Chalussay; celle-là ne fut point jouée comme les autres à l'Hôtel-de-Bourgogne; c'est un pamphlet en cinq actes et en vers, d'une telle violence que la représentation en fut jugée impossible. Le titre même, *Elomire*, est l'anagramme du nom de Molière. La comédie de Boulanger de Chalussay obtint pourtant le permis d'imprimer, et parut le 4 janvier 1670. Molière ne répondit pas à ce libelle, qui l'attaque non-seulement comme auteur, mais comme mari.

Au siècle suivant, Vauvenargues, le marquis moraliste, l'ami de Voltaire, confie à ses lecteurs que Molière lui paraît *un peu répréhensible* d'avoir pris des sujets trop bas ; il le compare à Racine, qui, selon lui, « saisit la nature dans les passions des grandes âmes, » tandis que Molière la prend « dans l'humeur et les bizarreries des gens du commun. » Et le philosophe à talons rouges ajoute : « L'un a joué avec un agrément inexplicable les petits sujets, l'autre a traité les grands avec une sagesse et une majesté touchantes. » Puis, continuant ce parallèle absurde de deux hommes qui n'ont aucun point de ressemblance entre eux, Vauvenargues termine ainsi : « Sans parler de la supériorité du genre sublime donné à Racine, on trouve dans Molière tant de négligences et d'expressions bizarres et impropres qu'il y a peu de poëtes, si j'ose le dire, moins corrects et moins purs que lui. » On retrouve dans ce jugement l'opinion de La Bruyère paraphrasée.

Tiraboschi, dans son *Histoire de la littérature italienne*, ne reproche à Molière que les emprunts faits au répertoire italien. « Si on lui prenait tout ce qu'il a emprunté, dit-il, les volumes de ses œuvres ne seraient pas en si grand nombre. » La critique allemande moderne loue chez Molière la substitution du comique d'observation au faux comique du théâtre érudit. Mais l'un de ses plus savants interprètes reproche à notre grand poëte d'abuser des plaidoyers pour justifier ses caractères, qui souvent ne seraient que des opinions personnifiées. Le *Misanthrope* ne lui paraît

qu'une dissertation dialoguée qui ne mène à aucun résultat. « Voilà pourquoi, dans cette comédie, l'action, déjà pauvre par elle-même, se traîne si péniblement, car, à l'exception de quelques scènes plus animées, ce ne sont guère que des thèses soutenues dans toutes les formes. Le point où Alceste a raison et celui où il a tort seraient difficiles à fixer, et je crains que le poëte lui-même ne s'en soit pas rendu un compte exact. »

Le critique allemand, en examinant ce répertoire, qu'il qualifie de *didactique*, accable surtout le *Misanthrope*, et il se résume en affirmant que c'est dans le comique burlesque que Molière a le mieux réussi, et que son talent, de même que son inclination, était pour la farce.

C'est pourtant un homme ordinairement mieux inspiré dans ses appréciations critiques qui a rendu sur Molière le jugement que nous venons d'analyser; cet homme, c'est l'illustre W. Schlegel, qui, du reste, changea d'avis quand il eut mieux étudié la France et notre langue. Lorsque Schlegel fit imprimer son *Cours de littérature*, professé à Vienne en 1808, il croyait alors défendre la scène allemande contre l'invasion des pièces françaises et seconder le mouvement littéraire national de Lessing, de Gœthe et de Schiller. W. Schlegel eut un moment l'intention, paraît-il, de modifier, dans une nouvelle édition de son livre, l'injuste critique dont il sentait lui-même l'exagération. Elle fait tache pour nous dans ses œuvres critiques, si remarquables à tant d'autres égards, parce qu'elle est entière-

ment contraire à la vérité. La gloire de Molière est aujourd'hui à l'abri de toute atteinte, comme celle de Shakspeare; mais on voit combien ces deux grands hommes rencontrèrent d'obstacles pour tracer leur chemin jusqu'à nous.

VI.

Les emprunts de Molière.

Molière ne se cachait pas de ses emprunts, et il disait pour excuse, à l'imitation des grands conquérants : « Je prends mon bien où je le trouve. » Montaigne disait : « Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. » Il faut avouer que nul n'a plus que Molière mis ces axiomes en pratique, et dans le cours de cette histoire on a pu remarquer déjà nombre de pièces espagnoles et italiennes qui lui ont fourni des matériaux plus ou moins importants. Plusieurs critiques, grands admirateurs de Molière, et dans la seule intention d'apporter des documents à la bibliographie dramatique, ont dressé des listes plus ou moins complètes de ces emprunts. Cailhava, dans son *Art de la Comédie*, publié en 1786, consacre tout un volume à cette nomenclature mêlée d'analyses et de copieuses citations. Sur quelques points il se trompe, par

exemple lorsqu'il cite la comédie italienne *il Dottore Bachettone* comme l'original de *Tartufe. Il Dottore Bachettone* n'est qu'une imitation de la pièce de Molière, et fut publié longtemps après le *Tartufe.* Sur les points que j'ai pu vérifier par moi-même, Cailhava est exact; mais bien des ouvrages cités par lui, soit espagnols, soit italiens, n'existent pas dans les bibliothèques de Paris, fort incomplètes, très-pauvres même, pour tout ce qui concerne les littératures étrangères. Hâtons-nous de dire que Molière, ainsi que Shakspeare, donne la vie à tout ce qu'il emprunte et qu'il en fait sa chose à lui, sans que la revendication soit possible : ses emprunts sont des conquêtes et non des larcins.

Le sujet de l'*Étourdi* n'est que la fable de l'*Inavvertito*, comédie italienne de Niccolo Barbieri, imprimée en 1629. Célie, l'esclave de Trufaldin, dont Lélie est amoureux, est la Turqueta italienne esclave d'Arlequin, pour laquelle meurt d'amour le fils de Pantalon. Mascarille remplace le Scapin italien; l'un et l'autre suspendent un écriteau d'hôtel garni à la porte de leur maître, et les deux étourdis passent leur temps à faire échouer les ruses imaginées par les deux valets pour protéger leurs amours. La première scène des deux pièces est de Plaute. C'est encore une comédie italienne, *l'Interesse* de Niccolo Secchi, qui fournit la plus grande part du sujet dans le *Dépit amoureux.* La scène du quatrième acte entre Lucile et Eraste est prise dans une autre pièce italienne, *gli Sdegni amorosi* (*les Dépits amoureux*); mais l'exécution de

Molière est admirable, et le dialogue italien n'a que le mouvement pour lui. Molière fut accusé d'avoir, dans ses *Précieuses*, dérobé l'idée du *Cercle des femmes*, de Chapuzeau. Chapuzeau avait, en effet, mis en scène un quidam, rebuté par une savante bel esprit, envoyant son pensionnaire Germain chez la belle dédaigneuse après l'avoir travesti en seigneur. Germain, bien accueilli par la servante, était arrêté, au dénoûment, par des huissiers qui le conduisaient en prison. C'est bien là, en effet, le fond des *Précieuses;* mais toute la forme appartient à Molière, qui, pour dire la vérité, n'en a pas moins pris le sujet de Chapuzeau, sans compter que l'abbé de Pure avait donné à la troupe italienne un canevas sur le même argument.

Sganarelle ou le Cocu imaginaire reproduit *il Ritratto o Arlecchino cornuto per opinione* (*le Portrait ou Arlequin cocu imaginaire*). La pièce italienne est en cinq actes. Le second surtout a été mis à contribution par Molière, qui l'avait vu jouer à Paris; mais, privé du détail dont l'auteur français l'a brodé, on trouve ce canevas parfaitement insignifiant. Les scrupules de Sganarelle quand il va se battre avec son rival sont imités aussi du *Jodelet duelliste* disant :

Mais n'est-ce pas à l'homme une grande sottise
De s'aller battre armé d'une seule chemise,
Si tant d'endroits en nous peuvent être percés,
Par où l'on peut aller parmi les trépassés?
Le moindre coup au cœur est une sûre voie
Pour aller chez les morts; il est ainsi du foie;
Le rognon n'est pas sain quand il est entr'ouvert...
Mon homme ne vient point; peut-être il me redoute :
Hélas! plaise au Seigneur qu'il soit sot à ce point!

Don Garcie de Navarre est tiré d'une pièce italienne de Cicognini, qui lui-même avait imité une pièce espagnole. La source de l'*École des maris* se trouve dans la *Discreta enamorada* de Lope de Vega, comme nous l'avons fait remarquer dans le précédent volume. Nous avons aussi indiqué, dans l'*Eau ferrée de Madrid* (*el Acero de Madrid*), l'embryon de l'Agnès de l'*École des femmes*, qui figure également dans la nouvelle de Scarron intitulée *la Précaution inutile*. Le mari de l'innocente Laure (l'Agnès de la Nouvelle) se place gravement dans un fauteuil, comme Arnolphe, et adresse à sa femme un discours de pédant sur l'honneur qu'il lui a fait en l'épousant. Molière a évidemment profité de cette scène et de quelques détails de l'action. Les autres incidents sont tout différents dans les deux ouvrages, quoique marchant au même but : la punition du mari par la sottise même de sa femme.

Nous avons dit que la *Princesse d'Élide* est tirée de la comédie espagnole de Moreto *el Desden con el desden*. Le sujet du *Mariage forcé* est la mise en œuvre d'un canevas italien apporté en France par l'une des troupes nomades au temps de Molière. Ce canevas, qui a pour titre *le Faux Brave* (*il Falso Bravo*), servait à une comédie *all' improviso* où figuraient Arlequin et le Docteur. On connaît la source du *Festin de Pierre*, imité tour à tour par De Villiers, par Dorimon, comédien de Mademoiselle, et par Molière. L'*Amour médecin* reproduit des scènes du canevas italien *il Medico volante*, calqué par Boursault. On y voit la maladie de Lucinde et le déguisement de Clitandre en médecin. La scène

où Sganarelle consulte les docteurs rappelle aussi beaucoup la consultation des avocats que fait Démiphon dans le *Phormion* de Térence. Divers traits de la pièce appartiennent à la comédie espagnole de Lope *el Acero de Madrid*, qui a fourni aussi son contingent au *Médecin malgré lui*. Le dénoûment de l'*Amour médecin* est imité du *Pédant joué* de Cyrano, de Bergerac. On a voulu prouver, d'après une lettre d'un certain Tralage, qu'un comédien nommé Angelo, jouant les rôles de docteurs dans la troupe italienne de Paris, aurait raconté à Molière le sujet du *Misanthrope;* mais cette assertion n'est appuyée d'aucune preuve. Le sujet, d'ailleurs, sans son développement, n'est qu'une idée générale qui pouvait venir à tout le monde. Riccoboni affirme, de son côté, que l'argument du *Tartufe* est pris de deux canevas italiens très anciens : *Il Dottor pedante scrupuloso* et *Arlecchino mercante prodigo*. Cailhava résume les deux canevas, et je dois dire que les lazzis des Arlequins, du Brighella, du Pantalon, de la Colombine et de l'Argentine, non plus que la mise en œuvre du Celio, qui serait le Tartufe en herbe dans la comédie italienne, n'ont fourni aucun incident à Molière. Quant au *Bachettone*, qui ressemble en effet au Tartufe, nous avons dit qu'il fut écrit bien longtemps après la pièce de Molière.

Plaute et Rotrou ont été mis à profit par Molière pour son *Amphitryon* ; l'*Aulularia* de Plaute contient les principales scènes de l'*Avare* de Molière, qui, de plus, nous l'avons dit, n'a pas dédaigné de s'approprier aussi quelques détails de la *Belle Plaideuse* de Bois-

robert, entre autres la mise en présence d'Harpagon prêtant sur gages et de son fils qui croit emprunter à un usurier.

Les chercheurs d'imitations ont cru trouver aussi dans l'*Hespérie des Visionnaires* de Desmarets l'original de la Bélise des *Femmes savantes*. Toutes deux sont, en effet, persuadées que tous les hommes les admirent ; mais à ce détail s'arrête la ressemblance. J'en ai trouvé une autre bien plus réelle, et qui n'a pas encore été indiquée : l'Armande des *Femmes savantes* n'est que la reproduction de la Beatriz de la comédie de Calderon intitulée *On ne badine pas avec l'amour*. Armande et Beatriz ne disent pas les mêmes choses, et les scènes où elles participent appartiennent à deux actions différentes, mais le type est identique. Toutes deux ont horreur des sentiments et des mots simples et naturels, et parlent un jargon prétentieux qui contraste avec le bon sens et l'honnête langage d'une sœur dont le mariage n'épouvante en rien la pudeur. Leonora est le vrai pendant de la charmante Henriette. Nous comparerons les deux pièces en parlant des comédies de cape et d'épée de Calderon.

Georges Dandin met en action la soixante-quatrième nouvelle de Boccace, qui lui-même avait reproduit un vieux fabliau français intitulé : *De la Femme qui ayant tort parut avoir raison*, nouvelle déjà mise à la scène au XVIe siècle en Italie. Chez Boccace, la femme du bourgeois d'Arezzo jette une pierre dans le puits pour faire croire à son mari qu'elle s'est noyée de chagrin. Le mari sort de la maison pour vérifier ce qu'il en est,

et c'est en profitant de la porte entr'ouverte que la belle rentre au domicile conjugal pour reprocher à son mari, du haut de son balcon, de n'être qu'un ivrogne et de passer les nuits dehors. Les deux ouvrages se terminent par l'intervention des parents de la demoiselle.

C'est encore à un canevas italien, *le Disgrazie d'Arlecchino*, que Cailhava fait remonter la fabulation de *Pourceaugnac*. Je n'ai pu me procurer ce canevas; mais d'après Cailhava on y retrouverait les faux créanciers, les femmes délaissées et les enfants abandonnés criant : *papa !* mis aux trousses du malheureux patient. C'est à ce même canevas des *Disgrâces d'Arlequin* que l'académicien cité plus haut veut que Molière ait emprunté la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* que l'on reçoit juif au lieu de Mamamouchi

Dans cette nomenclature, déjà longue, je n'ai pas encore signalé tous les emprunts attribués à Molière; mais Molière, en faisant servir ces pierres informes à l'édification du palais de ses œuvres, est le seul créateur dont la postérité s'inquiétera. Les récits des rapsodes se sont ainsi fondus dans les épopées homériques. Un homme vole, un Roi conquiert, un méchant poëte commet des plagiats, un écrivain de génie *prend son bien où il le trouve.*

VII.

Molière comédien et directeur de troupe. — Les acteurs de Molière.

Avant de passer en revue les auteurs de comédies qui sur les divers théâtres de Paris, et surtout à l'Hôtel-de-Bourgogne, firent concurrence au répertoire de Molière, disons quelques mots de Molière comme comédien et comme directeur de théâtre.

Comme acteur d'abord, nul doute que notre grand comique ne fût le premier de sa troupe, au moins dans la comédie, en dépit des défauts de son organisation physique, fort critiqués par ses ennemis et avoués en partie même par ceux qui voudraient tout louer en lui. Montfleury, dans l'*Impromptu de l'Hôtel-de-Condé*, nous le dépeint de la manière suivante :

... Il vient le nez au vent,
Les pieds en parenthèse et l'épaule en avant ;
Sa perruque, qui suit le côté qu'il avance,
Plus pleine de lauriers qu'un jambon de Mayence ;
Les mains sur les côtés, d'un air peu négligé ;
La tête sur le dos, comme un mulet chargé ;
Les yeux fort égarés ; puis, débitant ses rôles,
Un hoquet éternel sépare ses paroles ;
Et lorsque l'on lui dit : Et commandez ici,

Il répond :

Con-nais-sez-vous-Cé-sar-de-lui-par-ler-ain-si ?

Ce défaut était inhérent au ton de la tragédie; Molière le perdit quand il se donna exclusivement à représenter les personnages comiques, c'est-à-dire après *Don Garcie de Navarre.*

La femme de Paul Poisson nous apprend qu'il n'était ni trop gras ni trop maigre; qu'il était de taille moyenne; qu'il avait le port noble et la jambe belle. Elle ajoute que les divers mouvements qu'il savait donner à sa grande bouche, à ses lèvres épaisses, à ses sourcils noirs et forts rendaient sa physionomie extrêmement plaisante. Dans la *Vengeance des marquis*, De Villiers, auteur-acteur de l'Hôtel-de-Bourgogne, fait ainsi dialoguer Ariste et Orphise à propos du jeu théâtral de Molière. Orphise demande que les comédiens de l'Hôtel contrefassent Molière, comme celui-ci les a contrefaits dans l'*Impromptu de Versailles.* « Vous avez raison, répond Ariste, et il serait bien payé, car il se croit le plus grand comédien du monde. — Il est si grand comédien, répond Orphise, qu'il a été contraint de donner le rôle du Prince jaloux à un autre parce que l'on ne le pouvait souffrir dans cette comédie... — Je ne sais s'il y a quelque comédien de l'Hôtel qui le contrefasse bien? — Je sais bien comment il faut faire pour le contrefaire : il n'y a qu'à se boursoufler. » Puis Ariste se pose comme Molière et *récite de profil.* « Examinez bien cette bouche, dit-il, c'est quelque chose de beau à voir! Il récite encore quelquefois ainsi en se croisant les bras et en faisant un hoquet à la fin de chaque vers. » Le Boulanger de Chalussay, dans sa comédie d'*Elomire*

hypocondre, se moque à son tour des prétentions de Molière aux rôles nobles. Dans l'emploi comique, sa réputation paraît inattaquable, car elle est admise par ses détracteurs eux-mêmes. Ils lui reconnaissent en outre le mérite de former ses acteurs et de leur donner du naturel. Un intermède intitulé *le Divorce comique, comédie en comédie,* est intercalé dans le quatrième acte du pamphlet rimé où, sous le nom d'Elomire, Molière se montre le tyran de ses acteurs qui veulent rompre avec lui et abandonner la troupe du Palais-Royal. Florimont dit à son camarade Rosidor :

Oui, je l'ai résolu, je vais quitter la troupe.
Tu me diras en vain qu'elle a le vent en poupe;
Qu'elle seule a la vogue et que dedans Paris
Pour toute autre aujourd'hui l'on a que du mépris:
Cet honneur qu'on lui fait, mais dont elle est indigne,
Passe dans mon esprit pour un affront insigne.

Florimont se plaint que la farce a envahi tout le répertoire :

Ces merveilles du temps, ces pièces sans pareilles,
Ces charmes de l'esprit, des yeux et des oreilles;
Ces vers pompeux et forts, ces grands raisonnements,
Qu'on n'écoute jamais sans des ravissements;
Ces chefs-d'œuvre de l'art, ces grandes tragédies,
Par ce bouffon célèbre en vont être bannies;
Et nous, bientôt réduits à vivre en Tabarins,
Allons redevenir l'opprobre des humains.

Rosidor admire le talent de Molière :

Mais l'insolent orgueil de cet esprit altier,
Ses mépris pour tous ceux qui sont de son métier,
Et l'air dont il nous traite à présent qu'il compose,

Fait que chacun de nous le censure et le glose;
Et ce maître marouﬂe en est en tel courroux,
Qu'à peine peut-il plus souffrir aucun de nous.

Elomire paraît bientôt suivi de tous ses acteurs ; il se fait apporter un siége et réclame impérieusement le silence. Angélique, qui tient ici la place d'Armande Béjart, lui répond tout d'abord :

Ne faut-il pas aussi vous regarder au front,
Et, de même qu'Agnès, faire la révérence?

Elomire reproche à ses camarades leur ingratitude :

C'est vous, ô champignons élevés sur ma couche,
Vous pour qui j'ai tiré jusqu'au pain de ma bouche,
Vous pour qui j'ai veillé tant de jours et de nuits,
C'est vous, ingrats, c'est vous qui me comblez d'ennuis.

Il rappelle alors l'histoire de l'Illustre-Théâtre, ses courses à travers les provinces, ses bontés pour les Béjart et son mariage avec une fille rousse quand il pouvait choisir entre les plus belles parmi les brunes et les blondes. Tous ses camarades, grâce au succès de ses ouvrages, sont maintenant gras et dodus et si bien vêtus que le moindre d'entre eux porte à présent la panne. Il se résume en demandant qui peut se plaindre de lui. La troupe, alors, se lève, et, dans un *tutti* formidable, elle s'écrie : *Moi !* C'est Armande Béjart qui fait le procès à son mari. Elle lui rappelle le temps où son père voulait le faire avocat en revenant d'Orléans, le temps où il abandonnait le Palais pour aller apprendre des rôles de farce chez deux charlatans

fameux, l'Orviétan et Bary, qui refusèrent de l'engager. C'est alors que les Béjart eurent pitié de lui et l'emmenèrent avec eux pour jouer la comédie. La troupe prend pour juges de la querelle le Comte, le Marquis et le Chevalier, que le portier vient d'introduire au théâtre, et cet aréopage est chargé de décider si Molière est, oui ou non, capable de représenter les personnages sérieux. Ici l'auteur fait déclamer Elomire, comme Molière a fait déclamer les acteurs de l'Hôtel dans l'*Impromptu de Versailles*. Pour moi, dit le Chevalier,

... je suis sur des épines
Quand je l'entends parler ou quand je vois ses mines.

Elomire reprend sur un autre ton. Le Chevalier l'interrompt derechef et brusquement :

... De grâce, tais-toi! crois-moi, cher Mascarille,
Fais toujours le docteur ou fais toujours le drille,
Car enfin il est temps de te désabuser :
Tu ne naquis jamais que pour faquiniser...
... Si tu te voyais quand tu veux contrefaire
Un amant dédaigné qui s'efforce de plaire;
Si tu voyais tes yeux hagards et de travers,
Ta grande bouche ouverte en prononçant un vers,
Et ton col renversé sur tes larges épaules
Qui pourraient à bon droit être l'appui de gaules;
Si, dis-je.....

Elomire s'avoue battu ; s'il faut faquiniser, il faquinisera :

Pour ces rôles transis, les prenne qui voudra.

En faisant la part de la caricature, il doit y avoir du vrai dans ces reproches, en ce qui concerne au moins

le despotisme directorial de Molière et son infériorité relative dans les rôles tragiques.

Molière créa les rôles suivants dans ses pièces : Mascarille, dans l'*Étourdi;* Albert, dans le *Dépit amoureux;* Mascarille, dans les *Précieuses* (qu'il joua d'abord sous le masque, selon l'usage établi); Don Garcie, dans *Don Garcie de Navarre;* Sganarelle, dans l'*École des maris;* plusieurs personnages accessoires, dans les *Fâcheux*, comme Lysandre, Alcandre, Caritidès et Dorante le chasseur; Arnolphe, dans l'*École des femmes;* Molière et le marquis ridicule, dans l'*Impromptu de Versailles;* Sganarelle, dans le *Mariage forcé;* Lyciscas et Moron, dans la *Princesse d'Élide;* Sganarelle, dans *Don Juan;* Sganarelle, dans l'*Amour médecin;* Alceste, dans le *Misanthrope;* Sganarelle, dans le *Médecin malgré lui;* Lycarsis, dans *Mélicerte;* Don Pèdre, dans le *Sicilien;* Sosie, dans *Amphitryon;* Georges Dandin, Harpagon, dans l'*Avare;* Orgon, dans le *Tartufe;* Monsieur de Pourceaugnac, Clitidas, dans les *Amants magnifiques;* Monsieur Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme;* Zéphyre, dans *Psyché;* Scapin, puis Géronte, dans les *Fourberies;* Chrysale, dans les *Femmes savantes;* Argan, dans le *Malade imaginaire.*

La troupe de Molière, qui, au Petit-Bourbon, n'était composée que de onze acteurs, en compta environ trente-cinq pendant les quinze années qui s'écoulèrent jusqu'à la mort du grand homme. Au premier rang brillait la femme du directeur, cette Armande-Grésinde-Claire-Élisabeth Béjart, sœur et non fille, comme

on le prétendit, de Madeleine Béjart ou Béjard. Grimarest affirme que Madeleine Béjart maltraitait tellement sa sœur Armande, que cette jeune fille « se détermina, un matin, de s'aller jeter dans l'appartement de Molière, fortement résolue de n'en point sortir qu'il ne l'eût reconnue pour sa femme, ce qu'il fut contraint de faire. Elle ne fut pas plutôt Mlle Molière qu'elle crut être au rang d'une duchesse, et elle ne se fut pas plutôt donnée en spectacle à la comédie que le courtisan désoccupé lui en conta. »

Armande était charmante et toute gracieuse dans son ensemble, mais ses traits manquaient de régularité. On prétend que c'est le portrait de sa femme que Molière a tracé dans la scène du *Bourgeois gentilhomme*, où Cléonte et son valet Covielle dissertent sur les agréments de Lucile, fille de Jourdain : « Elle, Monsieur, voilà une belle mijaurée, une pimpesouée bien bâtie pour vous donner tant d'amour. Je ne lui vois rien que de très-médiocre, et vous trouverez cent personnes qui seront plus dignes de vous. Premièrement, elle a les yeux petits. — Cela est vrai, répond Cléonte, elle a les yeux petits, mais elle les a pleins de feu, les plus brillants, les plus perçants du monde, les plus touchants qu'on puisse voir. — Elle a la bouche grande, reprend Covielle. — Oui, soupire Cléonte, mais on y voit des grâces qu'on ne voit point aux autres bouches. — Pour sa taille, elle n'est pas grande. — Non, mais elle est aisée et bien prise. — Elle affecte une nonchalance dans son parler et dans ses actions. — Il est vrai, mais elle a grâce à tout cela, et ses manières

engageantes ont je ne sais quel charme à s'insinuer dans les cœurs. — Pour de l'esprit?.... — Ah! elle en a, Covielle, du plus fin et du plus délicat. » Le pauvre mari trompé, jaloux et toujours aimant, étalait ainsi à tout propos les blessures de son cœur. Armande Béjart n'aima jamais son mari, et, quatre ans après la mort de Molière, elle se remaria à Guérin d'Estriché, son amant, qui, comme elle, faisait partie alors de la troupe de la rue Guénégaud. Le nouvel époux, vengeant le premier, la consigna dans une maison de campagne, à Meudon, où elle passa presque tous ses instants, n'ayant d'autre distraction que les soins à donner à ses enfants.

Mlle Molière jouait les seconds rôles et quelquefois les premiers dans la tragédie, et les premiers rôles dans le répertoire comique, où elle excellait. Elle représenta avec le plus vif succès la Princesse d'Élide, la Célimène du *Misanthrope*, Elmire et Marianne dans *Tartufe*, la *Psyché* de Corneille et Molière, Henriette et Armande dans les *Femmes savantes*, Charlotte de *Don Juan*, Zerbinette des *Fourberies*, Angélique dans le *Malade imaginaire*. Dans la tragédie, elle joua Cléophile d'*Alexandre*, Flavie d'*Attila*, et la *Bérénice* de Pierre Corneille.

Un libelle anonyme, publié quinze ans après la mort de Molière, sous le titre de *la Fameuse Comédienne ou Histoire de la Guérin*, et dont j'ai cité un extrait, raconte, dans les plus grands détails, cette aventure anticipée du collier de Versailles, qui se serait passée entre Armande et un président de Grenoble nommé

Lescot. Le président, charmé des attraits de Célimène, aurait chargé la Ledoux, célèbre entremetteuse de l'époque, de lui ménager un rendez-vous avec Mlle Molière. La Ledoux, profitant d'une ressemblance, aurait envoyé au magistrat une fille nommée Latournelle, et Lescot, ivre de joie et de bonheur, serait allé, peu de temps après, se jeter aux genoux de l'actrice, dans sa loge, où il fut reçu avec force invectives. « Dieu ! s'écrie le président, peut-on avoir l'audace de dire à un homme qu'on ne l'a jamais vu, après ce qui s'est passé entre vous et moi?.... Après m'être venue trouver vingt fois dans un lieu comme celui où je vous ai vue, il faut que vous soyez la dernière de toutes les créatures pour m'oser demander si je vous connais ! » Armande, furieuse, appela ses camarades. Lescot soutint devant eux que le collier qu'ils voyaient au cou de la belle était un présent de lui, et il le lui arracha. On ferma les portes, on envoya quérir un commissaire, qui fit conduire le président en prison, où il resta jusqu'au lendemain La police eut beaucoup de peine à retrouver la Ledoux, qui s'était cachée. Elle avoua enfin toute l'affaire, et les deux coquines furent fouettées devant l'hôtel des comédiens.

Madeleine Béjart n'avait pas moins de talent que sa sœur. Elle jouait les reines et les soubrettes, Jocaste et Marinette. Elle fut longtemps la maîtresse de Molière et mourut une année avant lui. Ses deux frères Jacques et Louis surnommé l'Éguisé contribuèrent avec elle à la fortune du théâtre de Molière. L'Éguisé, espèce de maître-Jacques de la compagnie,

représentait à volonté les valets, les amoureux, les pères et les troisièmes rôles tragiques, Laflèche, Valère, Don Louis, Émon de la *Thébaïde* de Racine. Mlle Hervé, troisième rôle, était aussi une Béjart, qui épousa en troisièmes noces, en 1672, Jean-Baptiste Aubry, maître paveur et auteur dramatique.

Mlle Duparc et Mlle de Brie furent les meilleures actrices de la troupe de Molière. Mlle Duparc, qui faisait partie de l'Illustre-Théâtre en 1652, avait suivi Molière en province. Elle entra avec lui au Petit-Bourbon. Racine, nous l'avons dit, l'enleva à Molière en 1667, pour l'engager à l'Hôtel-de-Bourgogne. Elle était très-jolie et très-coquette. Molière, les deux Corneille, La Fontaine et Racine furent successivement ses adorateurs. On l'appelait la Marquise à cause de ses grandes manières. Ce fut la Cathos des *Précieuses*, la Célie du *Cocu imaginaire*, l'Elvire du *Don Garcie de Navarre*, l'Orante des *Fâcheux*, la Climène de la *Critique*, la Dorimène du *Mariage forcé*, l'Aglante de la *Princesse d'Élide*, l'Elvire de *Don Juan*, l'Arsinoé du *Misanthrope*. Son mari, le Gros-Réné du *Dépit*, mourut en 1664.

Mlle de Brie, femme d'Edme Wilquin sieur de Brie, qui fut jeune et jolie jusqu'à plus de quarante ans, tenait l'emploi des jeunes premières tragiques et comiques. Elle était Célie dans l'*Étourdi*, Lucile dans le *Dépit*, Isabelle dans l'*École des maris*, Agnès dans l'*École des femmes*, Éliante dans le *Misanthrope*, Marianne dans le *Tartufe*, Dorimène dans le *Bourgeois gentilhomme*, Vénus dans *Psyché*, Nérine dans *Pourceaugnac*.

Mlle de Beauval, celle qui épousa le moucheur de chandelles de la troupe de Paphetin, débuta chez Molière en 1670 et se maintint dans la troupe par le rôle de Nicole du *Bourgeois gentilhomme*, qu'elle joua à ravir. Le Roi, qui, à son début, avait été choqué du son aigre de sa voix, la trouva parfaite dans Nicole, et dit à Molière après la représentation : « Molière, je reçois votre actrice. » Regnard utilisa, après Molière, le talent de Mlle de Beauval pour l'emploi des soubrettes.

Les notoriétés masculines sont nombreuses dans la troupe de Molière. En première ligne il faut placer Jodelet, le transfuge de l'Hôtel-de-Bourgogne, si renommé dans l'emploi des valets. L'Épy, son frère, avait passé soixante ans lorsqu'en 1663 il se retira du Petit-Bourbon pour jouir de l'aisance qu'il devait à son talent. Louis XIV disait de Brécourt qu'il ferait rire une pierre. L'un des meilleurs élèves de Molière fut Michel Boyron dit Baron, qui, enfant, avait fait ses premières armes à la foire Saint-Germain, dans la troupe des *petits comédiens dauphins*. C'est sur cette petite scène que Molière l'avait remarqué. Il le prit chez lui à l'âge de onze ans et lui fit répéter le rôle de Myrtil dans la pastorale héroïque de *Mélicerte*. Pendant les répétitions de la pièce, Armande Béjart ayant souffleté le jeune débutant, on ne sait pourquoi, il quitta le Palais-Royal et se réfugia à Rouen. En 1670 (il avait alors dix-sept ans), il revint chez Molière, qui lui fit créer le rôle de Domitien dans *Tite et Bérénice* de Pierre Corneille ; puis, l'année suivante, il lui fit jouer l'*Amour* dans Psyché, où sa belle diction et les

grâces de sa personne lui valurent un brillant succès. Ce ne fut qu'après la mort de Molière que Baron devint un grand comédien. Il entra en 1673 à l'Hôtel; et, en 1680, à la réunion des troupes du Palais-Royal, du Marais et de l'Hôtel-de-Bourgogne, il fut considéré comme le premier acteur de la scène française. Molière ne vit pas les triomphes de son élève. Baron prit sa retraite en 1691, puis tout à coup, après vingt-neuf ans d'absence, il reparut sur la scène, le 10 avril 1720, par le rôle de Cinna, à la grande joie du public. On le revit dans ses principaux rôles, Sévère, Horace, le Néron de *Britannicus*, Nicomède, Rodrigue, Achille, Mithridate, Pyrrhus, Alceste du *Misanthrope*, Amphitryon, Moncade de l'*Homme à bonnes fortunes*. Il était plaisant d'entendre un acteur de soixante-sept ans dire dans le *Cid* : « Je suis jeune il est vrai ; » mais le talent fait passer sur les plus grandes invraisemblances. Baron termina sa carrière dramatique en 1729, à l'âge de soixante-seize ans.

Hubert, qui fut aussi un élève de Molière, n'a pas laissé un grand renom, quoiqu'il ait compté dans sa carrière des créations heureuses. Il jouait les rôles de femmes comiques, qui à cette époque étaient toujours confiés à des hommes. Il représentait Mme Jourdain, la Comtesse d'Escarbagnas, Mme Pernelle du *Tartufe*, etc. Ce fut Beauval qui lui succéda dans cet emploi après la réunion des troupes. Lagrange, qui débuta dans la troupe de Molière au Petit-Bourbon, était un acteur très-utile. « Pour vous, lui dit Molière dans l'*Impromptu de Versailles*, quand il donne des

conseils à ses comédiens, pour vous je n'ai rien à vous dire. » C'est le plus bel éloge que le directeur pût adresser à son camarade. Lagrange jouait les rôles secondaires, mais d'une manière parfaite. Il représenta Lycaste, du *Mariage forcé;* Euryale, de la *Princesse d'Élide;* Valère, du *Tartufe.* Six ans avant la mort de Molière, il le remplaça comme orateur au théâtre du Palais-Royal, puis, lors de la réunion, il succéda à Hauteroche dans cette importante fonction. « Comme il a beaucoup de feu et de cette honnête hardiesse si nécesssaire à l'orateur, dit Chapuzeau, il y a du plaisir à l'écouter quand il vient faire le compliment. » La femme de Lagrange, ancienne fille de chambre de M[lle] de Brie, jouait les *caractères* dans la troupe.

Le sieur Lenoir de la Thorillière, gentilhomme et capitaine de cavalerie, se sentit une telle inclination pour la comédie qu'il demanda et obtint de Louis XIV la permission d'entrer au théâtre de Molière. Le capitaine représenta successivement le Geronimo du *Mariage forcé*, le Créon de la *Thébaïde*, le Porus de la tragédie de Racine *Alexandre*, puis Hali dans le *Sicilien*, Lubin dans *Georges Dandin.* Non content des lauriers de Roscius et d'Esopus, il y voulut joindre celui du poëte, et il fit jouer au Palais-Royal, en 1667, une *Cléopâtre.* Il eut trois enfants, qui suivirent tous trois la carrière du théâtre. Sa fille Charlotte épousa Baron; son autre fille Thérèse s'unit à Dancourt, et Pierre Lenoir, sieur de la Thorillière, qui fut le plus fameux de sa race, débuta sous l'administration de

Molière, en 1671, à l'âge de dix-sept ans. Sa réputation ne vint que plus tard, et son fils Anne-Maurice Lenoir de la Thorillière ne la continua guère. Le parterre le siffla pendant quinze ans, mais finit par s'habituer à ses défauts.

Comme plusieurs de ses camarades, Du Croisy était gentilhomme. Sa famille venait de la Beauce, et il s'appelait de son nom Philbert Gassaud, sieur Du Croisy. C'était un bel homme, de forte encolure. Molière lui confia le rôle de Tartufe, et pourtant il jouait d'habitude le second emploi: Marphorius, du *Mariage forcé;* le Philosophe, dans le *Bourgeois gentilhomme;* M. Harpin, dans la *Comtesse d'Escarbagnas.*

VIII.

Les auteurs comiques contemporains de Molière.

Philippe Quinault, dont la renommée est due surtout à ses opéras, fut moins un concurrent de Molière que de Racine sur les affiches des théâtres, car il ne fit représenter que quatre comédies, tandis qu'il donna onze tragédies et tragi-comédies. De ses comédies, une seule, *la Mère coquette ou les Amants brouillés*, s'est maintenue au répertoire.

La *Mère coquette* est une peinture de mœurs de l'école de Molière. Elle fut représentée à l'Hôtel-de-Bourgogne en octobre 1665, année où le directeur du théâtre du Palais-Royal donna *Don Juan* et l'*Amour médecin*, et où Racine fit jouer, au mépris de ses engagements, *Alexandre* sur les deux scènes rivales. De Visé réclama la paternité du sujet de la *Mère coquette*, qu'il prétendit lui avoir été volé par Quinault. La pièce de Visé fut jouée au Palais-Royal quelques jours après celle de Quinault et sous le même double titre. Quinault prétendit avoir tiré son sujet d'une comédie espagnole; Visé, de son côté, affirma qu'il avait raconté sa pièce dans un salon en la présence de Quinault. La *Mère coquette* de Visé eut dix-huit brillantes représentations; celle de Quinault, qui d'abord obtint peu de succès, lui a survécu. L'œuvre de Quinault est très défectueuse dans son plan, mais elle contient des traits de caractère, et quelques-unes de ses scènes sont spirituellement écrites. Les *Rivales* pièce romanesque qui a beaucoup de ressemblance avec les *Pucelles* de Rotrou, l'*Amant indiscret* et la *Comédie sans comédie*, demeurent pour la renommé, comme pour le mérite, bien loin de la *Mère coquette.* L'*Amant indiscret* rappelle beaucoup trop l'*Étourdi* de Molière, et Cléandre et Philipin sont trop proches parents de Lélie et de Mascarille. La *Comédie sans comédie*, jouée sur le théâtre du Marais, se compose de quatre tableaux différents : une pastorale, une comédie, une tragédie et une pièce à machines. Cette pièce à machines, dont le personnage d'Armide est le sujet, fut plus tard trans-

formée en opéra par l'auteur. Le premier acte, prologue avec musique, met en scène divers comédiens alors en réputation. On voit d'abord Jodelet l'enfariné, jouant du théorbe et chantant cette romance grotesque au clair de la lune :

La nuit, qui verse à pleines mains
Ses doux pavots sur les humains,
Fait sommeiller le bruit et ronfler la tristesse;
Et le soleil, ce grand falot,
Est allé plus vite qu'au trot,
Chez Thétis son hôtesse,
Dormir comme un sabot...

Après cette contrefaçon du style de Scarron, paraît sur la scène Hauteroche, l'acteur-auteur, puis Lafleur et La Roque. Lafleur déclame contre la comédie, et refuse de donner ses trois filles à des comédiens. Pour convaincre Lafleur de l'excellence de la comédie, on lui exhibe la triple représentation annoncée par le prologue. Au dénoûment, voyant sa fille Armide enlevée dans un nuage, il se précipite tout alarmé sur la scène; mais bientôt, rappelé à la réalité de la vie, il reconnaît que la pièce a été fort bien jouée par tous les comédiens, et il accorde la main de ses filles à leurs trois amoureux.

Les tragi-comédies sont un compromis entre tous les genres et un acheminement vers l'opéra, que va bientôt créer Philippe Quinault. Son traité d'alliance avec Lully a consacré sa renommée. Nous les verrons bientôt à l'œuvre, poëte et musicien, lorsque l'auteur de *Pausanias* et d'*Astrate* sera contraint, comme un

autre Enée, d'aller chercher des rivages plus cléments que ceux de la tragédie et de la comédie. Outre qu'il fut un poëte à la mode, Quinault passa longtemps pour un homme à bonnes fortunes. Il était d'une taille élevée et bien fait de sa personne. Il avait des yeux bleus à fleur de tête, surmontés de sourcils noirs; son front était élevé, large et uni; sa physionomie, aimable et honnête, prévenait de premier abord en sa faveur. Somaise, dans son *Dictionnaire des Précieuses*, assure pourtant qu'il était fort noir de visage; qu'il avait la bouche extraordinairement fendue, les lèvres grosses, « et la tête belle, grâce au perruquier, qui lui en fournissait la plus belle partie. » Au reste, ajoute Somaise, « on le prendrait presque pour Adonis l'aîné. »

Les rivaux de Molière qui combattirent le plus opiniâtrement ses succès non par leur talent, mais par la violence de leurs agressions, furent, nous l'avons dit, De Visé, Boursault, De Villiers et Montfleury. Jean Donneau de Visé publia la revue connue sous le nom de *Mercure galant*, de 1672 à 1710, sauf une interruption de quelques années, et collabora avec Thomas Corneille à la *Circé* et à l'*Inconnu*. Il fit représenter treize ouvrages de lui seul, tant comédies que pastorales et tragédies à machines. La *Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des femmes* a laissé seule un souvenir, peu honorable il est vrai pour son auteur, dont le dessein, il l'avoue lui même, est de « faire voir que l'*École des femmes* est la plus méchante pièce qui ait jamais été faite, et que sans ce *le*, cet impertinent *le*

que Molière a pris dans une chanson, l'on n'aurait jamais parlé de cette comédie. » Il conclut en disant que tout le succès des pièces de Molière est dû aux grimaces de ses acteurs.

Un littérateur de nos jours, M. V. Fournel, ne laisse pas même à De Visé la paternité de la *Zélinde*, qu'il attribue à De Villiers, auteur d'une autre comédie dirigée contre Molière sous le titre de *la Vengeance des Marquis*. De Villiers, comédien de l'Hôtel-de-Bourgogne, jouait les comiques nobles et les valets. Il fit représenter six pièces de 1659 à 1665. Ariste, le raisonneur de la *Vengeance des Marquis*, reproche à Molière, entre autres choses, de croire qu'il a composé une pièce nouvelle, lorsqu'il a chargé le costume et la voix d'un Marquis. Si on voulait le contrefaire, lui ce grand comédien boursouflé, on n'arriverait jamais à être aussi mauvais que lui.

Edme Boursault, qui écrivit aussi contre Molière sa comédie sous le titre du *Portrait du peintre*, avait cru se reconnaître dans le Lisidas de la *Critique de l'École des femmes*, ce qui le poussa à attaquer imprudemment l'homme qui devait le ridiculiser pour l'éternité dans l'*Impromptu de Versailles*. Malgré le rempart qu'il essaya de se bâtir avec le souvenir de ses succès antérieurs chez les comédiens royaux, Boursault en demeura écrasé.

C'est pour venger son père, caricaturé par Molière, dans l'*Impromptu*, comme le plus emphatique des comédiens de l'Hôtel, qu'Antoine Jacob dit Montfleury rima, pour répondre à Molière, l'*Impromptu de l'Hôtel-*

de Condé. Le fils de Montfleury ne figura jamais sur la scène de l'Hôtel-de-Bourgogne, quoiqu'il eût épousé la fille de Floridor. Le ministre Colbert se servit de lui pour quelques négociations, où il montra beaucoup d'intelligence et d'habileté. Son œuvre se compose de dix-neuf pièces, presque toutes favorablement accueillies du public. La plupart d'entre elles sont des imitations de l'espagnol. La *Femme juge et partie* et la *Fille capitaine* figurent seules aujourd'hui dans le répertoire ; mais l'*École des jaloux* et l'*Impromptu de l'Hôtel-de-Condé* ont bien aussi leur mérite, la première de ces comédies par sa grande gaîté, la seconde par l'intérêt qui s'attache aux différents épisodes de la guerre entreprise contre Molière. Dans l'*Impromptu de l'Hôtel-de-Condé*, Montfleury met d'abord en scène deux des principaux comédiens de l'Hôtel, De Villiers, l'auteur de la *Vengeance des Marquis*, et Beauchâteau, le déclamateur emphatique dont Molière se moque si fort. Ils viennent aux boutiques du Palais pour acheter les rubans dont ils doivent faire les canons de leurs costumes de théâtre, car le lendemain ils jouent la réponse de Boursault au sieur Poquelin. Léandre, solliciteur de procès, les nargue en ces termes :

Molière a donc poussé sa pointe jusqu'au bout !
Il vous en a donné sur le ventre et partout.
Sur mon âme ! il a bien contrefait vos postures,
Bien imité vos tons, votre port, vos figures.
De quoi diable alliez-vous aussi vous aviser
Quand vous fîtes dessein de le satiriser?

Survient un Marquis à qui Alis, marchande de livres,

offre les ouvrages nouvellement parus. Il veut du Molière, le bouffon par excellence, même quand il joue la tragédie. C'est là le fin du fin, que ne connaissent pas les comédiens de l'Hôtel :

Ces acteurs, dans les vers que l'on leur donne à dire,
Ignorent les endroits qui pourraient faire rire.

Mais Molière les trouve :

Lorsque dans *Nicomède* il fait voir Montfleury,
L'on rit dans les endroits où l'on a jamais ri.

La libraire lui objecte en vain que le but de la tragédie n'est pas précisément de faire rire et que les comédiens de l'Hôtel doivent, dans le sérieux, garder le ton sérieux ; le Marquis répond que l'on veut aujourd'hui rire quand même pour son argent. La libraire ajoute que l'*Impromptu* de Molière n'est qu'une vieillerie réchauffée :

Il a joué cela vingt fois au bout des tables,
Et l'on sait dans Paris que, faute d'un bon mot,
De cela chez les grands il payait son écot.

Les comédies de Montfleury sont généralement gaies et amusantes, mais la plaisanterie dont il use a parfois un peu trop de verdeur. Ce n'est qu'avec de notables coupures qu'on a pu, de notre temps, remettre à la scène la *Femme juge et partie*, et, même avec des atténuations de toute sorte, il ne serait plus possible aujourd'hui de représenter la plupart des pièces de cet auteur. On ne comprend même pas comment on a

jamais pu tolérer sur une scène, des mœurs pareilles à celles que l'on voit dans *Trigaudin ou Martin braillard.* Le crime et les plus basses passions y servent d'élément comique. Comment des spectateurs habitués à la comédie de Molière ont-ils pu supporter un instant ce misérable Trigaudin faisant épouser sa maîtresse, presque sa femme, à un vieillard riche, avec l'intention bien arrêtée d'empoisonner sa dupe, pour s'approprier son coffre-fort ? Aux reproches de Lucie, qu'il cherche à décider à cette complicité doublement infâme, Trigaudin répond brièvement qu'un homme revenu des erreurs populaires ne s'embarrasse guère de tels scrupules :

Quoi ! le faire mourir ? — Passons sur ces objets.
— Mais songez-vous, Monsieur, que de pareils projets
Font pendre quelquefois ceux qui les effectuent ?
— Pend-on les médecins qui tous les jours en tuent ?
Pend-on les avocats, pend-on les procureurs,
Qui font mourir de faim les trois quarts des plaideurs ?

Bref, le mariage, l'empoisonnement et le vol arriveraient à bonne fin sans la ruse employée par la femme, que seconde un valet plus honnête que son maître. Le commissaire devrait paraître au dénoûment et envoyer aux galères le héros de la comédie.

L'*École des jaloux*, jouée au théâtre royal de l'Hôtel-de-Bourgogne, est dédiée par l'auteur aux cocus. Il dit dans son avant-propos que la mode lui a semblé trop commune de ne choisir qu'une personne pour la dédicace d'une pièce. « Messieurs, ajoute-t-il en s'adressant à la compagnie, dont il brigue la faveur, je

suis assuré que si chacun de vous en achète un exemplaire, le libraire sera riche à jamais, et que si le quart d'entre vous me fait des remercîments, j'ai des compliments à recevoir pour plus de six mois... Vous trouverez dans cette pièce un homme qui vous consolera par ces vers :

Les cornes sont en règne, et tant de gens en ont
Qu'on peut sans s'alarmer devenir ce qu'ils sont ;
De cette marchandise un chacun s'accommode,
Et l'on est toujours bien quand on est à la mode. »

Le ton où la comédie est montée à cette époque fait voir que Molière n'est pas aussi libre et aussi osé dans son langage qu'on paraît le croire. Ces mots qui nous effarouchent tant aujourd'hui se disaient tout naturellement et sans offenser les plus chastes oreilles.

Raymond Poisson est le chef de toute une dynastie de comédiens, qui s'illustra pendant un siècle sur la scène française. Il compose, avec Montfleury, Brécourt, Chevalier, Hauteroche, Dorimon et quelques autres auteurs auxquels un peu plus tard vint se joindre Dancourt, un groupe d'écrivains comiques s'attaquant aux petites réalités du jour avec beaucoup de gaîté et une certaine dose de talent. Comme ils abordent rarement les caractères généraux, leur succès a passé de mode avec les menus travers qu'ils ont voulu fronder. Comme Chevalier, comme Brécourt, comme Hauteroche, comme Dorimon, Raymond Poisson était acteur en même temps qu'auteur. Sa comédie la mieux accueillie à l'Hôtel-de-Bourgogne fut un petit acte intitulé *le Baron de la Crasse*, satire des

hobereaux de province qui fit fanatisme parmi les Marquis des banquettes. Les gentilshommes, vivant dans leurs terres, méprisaient fort la noblesse, parfois contestable, des courtisans de Versailles, et ceux-ci se moquaient de leur rusticité.

Un Marquis et un Chevalier vont en Languedoc faire visite à un Baron dans son castel délabré, ouvert à tous les vents, où il vit content. Tout lui rit, tout lui plaît; le plus affreux hiver lui paraît agréable. Son château c'est sa vie. Lui aussi il a visité Versailles, mais combien il lui en a coûté ! En s'attifant d'un rabat de point de Venise, c'est trente-deux bons arpents de vigne qu'il a mis à son cou. Se rendant au lever du Roi et trouvant la porte fermée, il s'est annoncé en donnant dans l'huis trois grands coups de poing. L'huissier, alors, le rembarrant, a pris soin de l'avertir qu'on grattait à cette porte et qu'on n'y heurtait pas; puis, la refermant à son nez, il lui a pris entre les deux battants tout un côté de cheveux non de sa perruque, mais de ses vrais cheveux, fort épais et fort longs. Un Duc, en se présentant pour entrer, le délivra heureusement de ce supplice. Le Baron de la Crasse fait venir une troupe de comédiens nomades pour fêter ses hôtes, et il veut être harangué par l'orateur de la bande. Le harangueur se déclare indigne, par son trop peu de mérite, de célébrer dignement la maison de la Crasse, et il termine ainsi : « Monseigneur, quelque douce que soit la seringue, si le lavement est donné trop chaud il rejaillit d'ordinaire sur celui qui l'a poussé. Je vous laisse sur la bonne bouche : aussi est-il temps de finir

et de vous dire que nous sommes de Votre Grandeur les très-humbles, etc. » Le Baron trouve la harangue fort belle, et, quand la farce est jouée, il déclare qu'il veut souper à côté de la jeune première, et que pendant deux jours entiers il régalera toute la compagnie.

Dans sa comédie du *Poëte basque*, Raymond Poisson immole encore un Baron languedocien à la risée du parterre.

Rosimond et Chevalier étaient deux acteurs-auteurs du théâtre du Marais. Le premier, qui succéda à Molière, au Palais-Royal, dans son emploi, en 1673, eut sept ouvrages, représentés, tous en vers, et la plupart en un acte. Ces très faibles compositions ne peuvent se comparer à celles de Chevalier, qui ne sont que des farces il est vrai, mais des farces pleines d'entrain et de bonne humeur. Les plus amusantes sont : le *Cartel de Guillot*, les *Aventures de nuit*, les *Amours de Calotin* et l'*Intrigue des carrosses à cinq sous*. Cette dernière *actualité* fut jouée à l'occasion des voitures de transport en commun ou des *omnibus*, qui roulèrent pour la première fois dans Paris le 18 mars 1662, et qui furent inaugurées par Louis XIV en personne. Ces voitures n'avaient que six places et coûtaient cinq sous par personne ; leur parcours n'était pas déterminé comme aujourd'hui, et les voyageurs devaient se réunir par quartiers. La muse historique de Loret, annonçant cette grande nouvelle, commence ainsi son récit :

L'établissement des carrosses
Tirés par des chevaux non rosses,

Mais qui pourront à l'avenir
Par le travail le devenir,
A commencé ce jourd'hui même.

Le sujet de la pièce de Chevalier est l'histoire d'une bourgeoise qui, sachant que son mari court les aventures dans les carrosses à cinq sous, se couvre la figure d'un loup, et fait ainsi sa conquête. Elle le dépouille successivement d'un diamant, de sa bourse et de sa montre, puis se démasque et pardonne généreusement à son infidèle.

Dorimon, comédien et fournisseur de littérature dramatique du théâtre de Mademoiselle, fit représenter ses sept pièces dans le cours de l'année 1661, et le théâtre ferma pour ne plus se rouvrir. L'*Amant de sa femme* n'est autre chose que la *Celoza de si misma* de Tirso de Molina, déjà mise au théâtre français par Boisrobert. La *Femme industrieuse* est une imitation de Lope de Vega. La *Comédie de la comédie* nous retrace en action la vie du théâtre à cette époque et dépasse en liberté de langage les étrangetés de l'Hôtel et du Marais. La *Rosélie* est d'origine castillane, et l'*École des cocus* est tirée de la *Précaution inutile*, nouvelle de Scarron, où Molière, l'année suivante, prit plusieurs scènes de l'*École des femmes ;* il est vrai que Scarron avait pris lui même le sujet de sa nouvelle dans un ouvrage italien, les *Nuits du seigneur Straparole.*

Passons sur les cinq comédies de Samuel Chapuzeau, qui ne fit de bruit dans le monde que par l'accusation de plagiat qu'il porta contre Molière à propos des *Précieuses.*

La Fontaine, notre merveilleux fabuliste, n'a jamais pu devenir un auteur dramatique, malgré le secours que, pour l'agencement de ses plans, lui apporta son ami Champmeslé, le mari de la grande tragédienne. Quand, pour s'initier au théâtre, qu'il aimait, La Fontaine traduisit en vers l'*Eunuque* de Térence, il faisait une œuvre d'écolier. L'intimité des grands auteurs et acteurs dramatiques ne suffit pas à lui apprendre ce difficile métier, qu'il ne sut jamais. *Ragotin*, comédie tirée du *Roman comique* de Scarron, est pauvrement mis en œuvre, et aurait pu tout aussi bien sortir de la plume de Boursault ou de Villiers que de celle de l'auteur immortel des *Fables* et des *Contes*. Nous voyons encore représenter quelquefois le *Florentin* et la *Coupe enchantée*, mais avec un médiocre effet : ce sont pourtant les deux meilleures pièces de l'inimitable poëte. Le bonhomme avait même commencé une tragédie d'*Achille*, dont il n'écrivit heureusement que les deux premiers actes. Au style très convenable mais un peu redondant de l'ouvrage, on ne reconnaît rien de l'écrivain original que nous admirons : c'est la pure convention qui agit et qui parle ; l'action est nulle, et, sous le vêtement flottant des phrases, on ne sent aucun corps qui offre l'image de la vie. Les opéras de La Fontaine valent moins encore que ses comédies. La *Daphné* fut refusée par Lully, qui préféra, avec raison, dans cette circonstance, Quinault à La Fontaine. L'*Astrée*, mise en musique par Colasse, n'obtint aucun succès en 1691. *Galatée* resta inachevée. A chacun son métier, à chacun son genre de gloire.

De treize comédies que fit jouer Hauteroche, quatre restent au répertoire : le *Deuil* (1672), *Crispin médecin* (1674), le *Cocher supposé* et l'*Esprit follet ou la Dame invisible* (1684). Hauteroche est encore un chroniqueur des petits travers du jour. Il peint les *Bourgeoises de qualité*, les *Nouvellistes*, les *Nobles de province*, ou bien, se lançant dans les complications de la comédie d'intrigue, il fait jouer avec toute l'habileté possible les fils qui mettent en mouvement des personnages n'ayant d'humain que l'habit ; jamais un caractère pris dans le vif de la nature, jamais de ces observations accusant une étude des passions ou des vices. Le mérite des ouvrages de Hauteroche gît dans leur ton de bonne humeur et dans les effets qu'il sait préparer pour tenir en éveil ses auditeurs. C'est pour les valets de comédie, qui constituaient le fond de son emploi, que Hauteroche a le plus volontiers travaillé.

IX.

Les auteurs comiques successeurs immédiats de Molière.

Le lendemain de la mort de Molière, son théâtre ferma pour huit jours. Ce ne fut que le 3 mars 1673 que l'on reprit le *Malade imaginaire*, qui n'avait encore

eu que quatre représentations. Rosimond, le meilleur acteur du Marais, fut engagé pour le rôle d'Argan. La Thorillière, Baron, Beauval et sa femme émigrèrent à l'Hôtel-de-Bourgogne. Pour comble de malheur, le Florentin Lully escamota un ordre royal pour transporter sa troupe d'opéra de la salle Guénégaud à celle du Palais-Royal. La veuve de Molière, dépossédée, dut passer les ponts avec ses camarades pour aller s'installer, rue Mazarine, au théâtre Guénégaud.

De 1673 à 1700, un certain nombre d'auteurs de comédies tiennent les affiches des théâtres, parmi lesquels peu d'hommes de talent. Gaspard Abeille, qui fut de l'Académie française, et qui composa tant de tragédies ridicules, essaya aussi de la comédie ; sa *Fille valet* est de 1674. Jean de la Tuillerie fait jouer *Crispin précepteur* et *Crispin bel esprit*. Jean de la Chapelle donne en 1680, au théâtre Guénégaud, ses *Carrosses d'Orléans*, préludant ainsi aux cinq tragédies qu'il produisit dans les années suivantes.

J'en passe, et des plus oubliés, pour arriver aux deux collaborateurs Brueys et Palaprat, qui écrivirent ensemble nombre de comédies dont il n'est resté que le *Grondeur* et le faible arrangement de la farce de *Pathelin*. Le *Grondeur* n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est un pas fait courageusement dans la voie que venait de consacrer Molière, la comédie de caractère, qui sera toujours la vraie comédie. Et si l'on prétend que les maîtres de la scène ont épuisé la mine, je répondrai qu'elle est éternelle, car il y a mille façons d'être jaloux, d'être avare, pédant, sot, orgueilleux,

hypocrite, etc. Le prologue du *Grondeur*, intitulé *les Sifflets*, réclamait en ces termes l'indulgence du public :

Vous sifflez d'une manière
A désespérer les gens :
Ou ressuscitez Molière
Ou soyez plus indulgents !

Dufresny réussit moins à reproduire le caractère du *Négligent* que les deux collaborateurs à trouver celui du *Grondeur*. De dix volumes de pièces qu'il a laissées, trois comédies sont seules restées au répertoire : l'*Esprit de contradiction* (1 acte), la *Coquette de village* (3 actes) et le *Mariage fait et rompu* (3 actes). Collaborateur de Regnard dans quelques comédies italiennes, Dufresny se brouilla avec son ami, qu'il accusa de lui avoir dérobé le sujet du *Joueur*.

C'était un grand original que ce Dufresny, qui fut d'abord valet de chambre du Roi et contrôleur de ses jardins, puis auteur dramatique et rédacteur du *Mercure de France*. Il avait de vastes connaissances en musique, en peinture et en architecture. Louis XIV le protégeait fort, sans doute parce qu'il descendait de cette belle jardinière d'Anet qui fut l'une des maîtresses de Henri IV. Le Roi lui donna aussi le privilége d'une manufacture de glaces ; mais le poëte, livré à tous les plaisirs, lassa bientôt la bienveillance et la générosité du souverain, et, à bout de ressources, il épousa sa blanchisseuse faute de pouvoir lui payer trente pistoles qu'il lui devait.

Le grand comédien Baron, l'élève de Molière, est

auteur de dix comédies, parmi lesquelles l'*Homme à bonnes fortunes*, qui obtint seul un succès mérité. Le Marquis de Moncade est un fat étudié par l'auteur sur lui-même. Ce rôle, plein de traits comiques, était joué, paraît-il, d'une manière supérieure par Baron, le plus élégant et le plus recherché des hommes. On voulut attribuer à Subligny la paternité de la comédie de Baron, qui avait la réputation d'acheter les pièces toutes faites et de les signer; mais dans ce qu'a laissé Subligny, il n'y a pas l'apparence du talent que l'on remarque dans l'*Homme à bonnes fortunes*.

Les deux meilleurs auteurs comiques parmi les successeurs immédiats de Molière furent sans contredit Regnard et Dancourt, le premier fils d'un riche commerçant, littérateur par passe-temps, l'autre gentilhomme sans fortune, comédien par amour et mari d'une des filles de La Thorillière, comédien du Palais-Royal. Regnard essaya de se rapprocher de Molière par son plus beau côté, Dancourt l'imita dans la farce et par le menu détail de l'observation. Regnard chercha les grands caractères de l'éternelle humanité, et Dancourt les petits travers de son temps. Tous deux réussirent dans cette tâche inégale. Le *Joueur*, le *Distrait*, le *Légataire universel* n'ont pas assurément la profondeur du *Misanthrope* et du *Tartufe*, mais ces pièces se distinguent par une grande verve comique et par des saillies charmantes prises dans la nature même des personnages que l'auteur met en scène. Les *Folies amoureuses* se rapprochent davantage de la farce et de la comédie de convention. *Démocrite* est un

ouvrage où l'on retrouve pourtant quelques traces de caractères. Parmi les petites comédies en un acte de Regnard, le *Retour imprévu* garde la première place.

La morale qui ressort des créations de Regnard se ressent de la nature épicurienne et sceptique de ce fils de famille qui avait épuisé les joies et les plaisirs comme les infortunes de la vie, qui avait passé des boudoirs des petites-maîtresses aux durs travaux de l'esclavage chez les Turcs, qui avait goûté les émotions du jeu et de l'orgie et supporté les caprices des comédiens de la Foire au commencement de sa carrière dramatique. Regnard a les mœurs et le langage anticipé de la Régence, même quand il fait représenter le *Joueur*, en 1676. Il paraît certain qu'il avait escamoté le sujet de cette comédie à Dufresny, son collaborateur habituel pour le théâtre italien de Gherardi ; mais, il faut le reconnaître, la forme qui fit vivre l'ouvrage est bien à Regnard, ce qui, jusqu'à un certain point, lui donne gain de cause sans l'excuser.

Regnard annonçait le règne des traitants, des débauchés, des coquettes, des escrocs de bonne maison : Dancourt entre à plein dans ce monde corrompu et nous en retrace les turpitudes avec la scrupuleuse exactitude d'un historiographe. Dancourt n'est pas un poëte, encore moins un philosophe, mais c'est un écrivain charmant et très instructif pour tout homme voulant connaître la vie intime de cette curieuse époque qui s'étend de la fin du règne de Louis XIV à la Régence et à Louis XV. Le *Chevalier à la mode*, qui continue le portrait de l'*Homme à bonnes fortunes*

esquissé par Baron, s'accentue d'une manière plus énergique sous la plume caustique de Dancourt. Le fat tourne à l'escroc, et si le Marquis de Moncade a mérité la réprimande, le Chevalier de Villefontaine devrait comparaître devant les juges du Châtelet pour ses procédés envers la Baronne et Mme Patin, qu'il dépouille de la façon à la fois la plus condamnable et la plus comique.

Tout le monde a encore dans le souvenir la terrible pâmoison de Mme Patin, la veuve de cet honnête partisan qui a gagné deux millions de biens au service du Roi, de Mme Patin qu'a osé insulter le cocher d'une Marquise en prenant le haut du pavé, pendant que cette insolente femme de qualité lui lançait du fond d'un vieux carrosse un : Taisez-vous, bourgeoise ! qui l'a fait tomber de son haut. « Bourgeoise ! bourgeoise ! dans un carrosse de velours cramoisi à six poils, entouré d'une crépine d'or ! » C'est par cette étude sur le vif, très alerte, très ressemblante et très amusante surtout, que Dancourt commence sa série de crayonnages de la bourgeoisie parisienne de son époque. Dans l'*Été des coquettes*, comédie jouée un an après le *Chevalier à la mode*, nous voyons deux autres bourgeoises, plus jeunes et plus avenantes que Mme Patin, mais tout aussi folles et « que le seul mot de raison ferait mourir. » Angélique ne regarde le mariage qu'avec frayeur ; ce qu'elle en entend dire la fait frémir. Elle n'aime personne, mais elle est ravie d'être aimée ; si elle est coquette, c'est par simple curiosité. Elle feint d'admettre les soupirs de son maître à chanter ; elle

lui fait passer des nuits sous ses fenêtres ; elle ne sera contente que lorsqu'elle l'aura fait mettre aux Petites-Maisons. Cidalise aime l'homme qu'on ne veut pas lui accorder et déteste celui qu'on lui destine pour époux. L'amant de Cidalise est l'un des soupirants d'Angélique, et il leur en donne à croire à toutes deux. Ce jeune homme appartient à une famille de robe, et il passe l'été au camp en qualité de volontaire. Les jeunes filles se consolent de leur solitude en bernant le maître à chanter, qui met du rouge et des mouches, puis un abbé que l'on congédie parce que ses malines sont couvertes d'odeurs. Il a beau se défendre en disant que ce n'est que de la poudre de Chypre, il est jeté dehors. La maudite poudre, il n'en mettra plus de sa vie! C'est ensuite un traitant, M. Patin, dont les jeunes coquettes font leur jouet. Il veut à toute force leur donner un petit régal dans sa maison de campagne ; mais il est mis en fuite par le retour du volontaire qui revient de l'armée, après avoir fait le coup de pistolet et pris quelques officiers ennemis. Les belles découvrent que le prétendu service du Roi a été effectué par le faux héros chez la vieille Comtesse de Martin-Sec, laquelle accourt réclamer ce transfuge de l'amour. Une réconciliation générale termine la pièce, et tout le monde va souper chez M. Patin, sans se soucier du qu'en-dira-t-on? Les *Bourgeoises à la mode*, représentées en 1692, continuent la galerie des portraits. Là, nous voyons deux femmes dont chacune rançonne l'époux de l'autre sous prétexte d'amour. L'une se lamente de n'être que la femme d'un notaire, et encore

d'un notaire qui s'appelle M. Simon, car elle n'a ni l'air ni les manières d'une Mme Simon. « N'est-il pas vrai, Lisette, s'écrie l'autre, que j'étais née pour être tout au moins marquise? — Assurément, répond la soubrette; mais ne faites-vous pas comme si vous l'étiez? — Non vraiment, ma pauvre Lisette: je n'ose médire de personne, je ne puis risquer la moindre petite querelle avec des femmes qui me déplaisent; je suis privée du plaisir de me moquer de mille ridicules. »

Le Chevalier des *Bourgeoises à la mode* dépasse encore en légèreté le Chevalier de Villefontaine, car ce n'est que le fils d'une marchande à la toilette qui a usurpé ce titre et qui en use pour duper les bourgeoises coquettes. « Comme il les attrape! » dit tout bas avec fierté Mme Amelin, la mère du petit mécréant, et elle prête sur gages à la belle l'argent qui doit servir à divertir son cher rejeton. Quant à la soubrette, elle prend de toute main à sa maîtresse, qui se ruine. « Voilà, dit-elle, comme les maîtresses deviennent soubrettes, et comme les soubrettes deviennent quelquefois maîtresses à leur tour! » La moralité qui résume la pièce, c'est Lisette qui la débite au public pour conclure la comédie: « Hors les maris, tout le monde sort toujours bien d'intrigue. Par ma foi! si les hommes donnaient à leurs femmes ce qu'ils dépensent pour leurs maîtresses, ils feraient mieux leurs comptes de toutes manières. »

La *Déroute du pharaon* et la *Désolation des joueuses*, qui n'est qu'une reproduction un peu corrigée de la première de ces comédies, en disent long sur l'in-

croyable manie du jeu, qui à cette époque régnait chez les femmes de la bourgeoisie. Leurs maisons étaient devenues des tripots où s'ébattaient tous les chevaliers d'industrie, vivant de leur talent à corriger la fortune. On y venait même en masque, comme à Venise, et il s'y commettait journellement tant de délits que la police fut obligée d'interdire le pharaon, le lansquenet et la bassette. La position des jeunes filles chez des mères qui donnaient ainsi follement à jouer aux premiers intrigants venus était d'une immoralité indicible. « Les jeux sont défendus, ma chère enfant! s'écrie Angélique toute joyeuse en s'adressant à sa soubrette dans la *Déroute du pharaon*; on dit qu'on ne parle d'autre chose dans tout Paris, et je voudrais de tout mon cœur que cette nouvelle fût bien confirmée. Que cette maison soit une académie ouverte à toutes sortes de gens; que tout ce qu'il y a de fainéants et d'extravagants, pour ne rien dire de plus fâcheux, soient les bienvenus dans ce logis; que dans mon cabinet, à ma toilette même, je sois éternellement obsédée de mille figures désagréables à qui je n'ose dire: vous me fatiguez, parce que ce sont des dupes qui perdent sottement leur argent avec ma mère, en vérité c'est un supplice dont je serai bien aise d'être débarrassée! » Dorante, l'amoureux d'Angélique, l'honnête homme de la pièce, se voit contraint d'employer les talents de son valet, ancien joueur, expert en la matière, pour mettre à néant les intrigues d'un faux Baron italien qui se trouve être de Falaise et dont les poches sont remplies de cartes apprêtées. La défense

de la police fait évanouir une Marquise, à qui l'on passe un jeu de lansquenet sous les narines pour la ressusciter; une Comtesse habituée du tripot propose d'aller jouer en rase campagne, et la Lisette de la maison veut transporter le pharaon sur un bateau qui se promènera au fil de l'eau, jusqu'à Rouen s'il le faut.

La *Femme d'intrigues*, comédie en cinq actes, représentée en 1692, est l'échantillon le plus complet des mœurs dépravées de la fin du règne de Louis XIV, que la Régence ne fit que continuer, quoiqu'on lui ait attribué l'honneur de l'invention. Les dévotions royales de Versailles n'empêchaient pas les orgies et les turpitudes parisiennes. Dans la comédie de Dancourt, au logis de Mme Thibaut, on voit défiler toute une série de ces intrigants de bas étage, qui tenaient alors dans Paris le haut du pavé. C'est d'abord le soldat La Ramée; sous le nom et les habits de son capitaine, il cherche à duper, en l'épousant, cette même Mme Thibaut qui fait profession de duper tout le monde et qui, à cet effet, habite au Marais une maison à deux portes où elle joue des personnages bien divers. Voici en quels termes l'annonce sa servante Gabrillon : « Par la petite porte elle est ce qu'elle a coutume d'être ; elle se mêle d'intrigues, fait des mariages, prête sur gages ; et par la porte cochère elle est veuve d'un conseiller de Bretagne qui depuis quelques jours est venu s'établir à Paris. Comme on lui donne à vendre des nippes de toutes parts, la magnificence des meubles, la richesse des pierreries et l'abondance de vaisselle d'argent que le capitaine (La Ramée) voit dans ce logis lui font

paraître ma maîtresse un des meilleurs partis de la robe. » Mme Ardalise se fait acheter, moyennant dix pistoles, par son crédule mari, des dentelles qui valent bien un millier d'écus : c'était le présent d'un galant dont elle pourra désormais se faire honneur dans sa maison. A un M. Dubois (pour remplir le vide qu'une petite fille défunte laisse dans sa famille, ce qui l'obligerait à rendre tout le bien de sa femme) elle vend au poids de l'or un enfant dont elle cherchait à se débarrasser. Mme Torquette, marchande de marée et veuve sur le retour, cherche un époux, mais elle ne veut pas un jeune homme. Mme Thibaut lui propose un parti de cinquante ans. « Fi ! — Quarante-cinq, alors ? — Vous n'y songez pas ! Quel est l'homme qui songe à se marier à cet âge-là ? — C'est à dire que vous butez à un de quarante. » Enfin, c'est un mari de ving-cinq ans que veut Mme Torquette pour avoir d'autres enfants et se venger de ceux du premier lit ? A quoi la femme d'intrigue répond : « Vous avez du fiel, Mme Torquette, et vous aimez les vengeances qui durent ! » Mais le jeune homme à marier laisse tomber de sa poche le mémoire de ses dettes, qui désabuse la vieille dame. Elle croit le lui rendre et lui donne en échange le mémoire de l'apothicaire confident de ses nombreuses infirmités. Eraste le lit tout haut. « Mort de ma vie ! Monsieur, rendez-moi mes parties ! » s'écrie la vieille épouseuse. Donnant, donnant. Le troc est fait et le mariage est rompu.

Le commissaire de police pouvait seul dénouer une pièce où figurent de pareils personnages. C'est ce

qui arrive. La marchande est arrêtée pour un lot de vaisselle volée par un fils à son père, et le soldat La Ramée apprend le retour de son capitaine qui a mis le guet à ses trousses. Mais la justice elle-même n'y trouvera pas sa réparation, car Mme Thibaut rend l'argent au propriétaire de la vaisselle et gratifie le commissaire, qui répond au plaignant: « Allons, Monsieur, il faut que chacun vive ! »

Le *Moulin de Javelle*, les *Curieux de Compiègne*, les *Vacances*, le *Retour des officiers*, sont de charmants tableaux de mœurs pleins de vérité et de bonne humeur. Dancourt est beaucoup trop oublié, et plusieurs de ses comédies seraient encore aujourd'hui fort bien accueillies du public si l'on ne s'obstinait à les tenir hors du répertoire courant. Les mœurs y paraissent, il est vrai, un peu accentuées ; mais ce serait une étude historique très curieuse pour les esprits d'élite, qui sauraient en saisir l'à-propos.

X.

La comédie italienne de Paris et les théâtres forains.

Ce ne fut qu'au moment de la réunion des troupes françaises sur le théâtre Guénégaud que les Italiens

demeurèrent seuls possesseurs de l'Hôtel-de-Bourgogne, où ils continuèrent leurs représentations jusqu'au 4 mai 1697. A cette époque, ils furent expulsés de France, pour quelques lazzis que l'un de leurs acteurs s'était permis dans une pièce à canevas intitulée *la Fausse Prude* et où l'on crut voir une allusion offensante pour M[me] de Maintenon. M. d'Argenson, lieutenant-général de police, se transporta de sa personne ce jour-là, à onze heures du matin, à l'Hôtel-de-Bourgogne, et fit apposer les scellés sur les portes des rues Mauconseil et Française, ainsi que sur les loges des acteurs, avec défense de continuer les spectacles. Cette prohibition dura dix-neuf ans. Ce fut le Duc d'Orléans, régent de France, qui la fit cesser. L'introduction de scènes françaises dans les canevas italiens fut une nouveauté qui eut grand succès, mais qui déchaîna les colères des théâtres rivaux. Peu à peu le texte français devint la partie principale, et l'italien finit par disparaître tout à fait, les acteurs transalpins s'étant habitués à débiter leurs lazzis en français. Ce théâtre mixte continua d'employer les masques péninsulaires Arlequin, Scapin, le Docteur et les gracieux personnages d'Isabelle et de Colombine. Le Mezzetin fut inventé pour Paris, en 1650, par Angelo Constantini, qui modifia quelque peu le Scapin et en fit le rôle en question, dont le costume, composé d'une fraise, d'une veste courte, d'une calotte et d'un manteau rayé, fut exécuté d'après un dessin de Callot. Le Pierrot prit aussi naissance sur le théâtre parisien, lorsque Jareton arriva pour remplacer le fameux Dominique Bianco-

lelli, appelé à Paris, en 1660, par le cardinal Mazarin. Dominique mourut en 1688, d'une fluxion de poitrine gagnée en dansant devant le Roi. L'inimitable Arlequin fut très regretté dans Paris, et ses camarades, pour témoigner leurs regrets, fermèrent leur théâtre pendant un mois. Jareton ou Giraton composa son Pierrot en reprenant l'ancien Arlequin balourd, que Dominique avait modifié pour en faire un masque diseur de pointes et de bons mots.

Scaramouche était un mélange des types italien et espagnol où dominait le capitan. Tiberio Fiorilli, qui parut le premier en France sous cet habit, qui joua la comédie jusqu'à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et qui mourut en 1696, acquit une célébrité européenne. Molière l'admirait fort et l'étudiait avec soin pour ses rôles de farces. Ce Tiberio Fiorilli, si l'on en croit son biographe et son ami Angelo Constantini, aurait été un assez mauvais drôle dans sa jeunesse, peu scrupuleux sur l'art de s'approprier le bien d'autrui. Son père, décoré du titre de *capitaine de chevaux*, avait dû fuir Capoue après un meurtre. Son digne fils commence ses exploits à Civita-Vecchia en faisant condamner deux Turcs à lui rembourser une somme qu'il les accuse faussement de lui avoir volée. Dépouillé à son tour par son valet, il passe quelques jours aux galères, parce qu'un argousin croit reconnaître en lui un forçat évadé. C'est après cette équipée qu'il monte pour la première fois sur des tréteaux, où il obtient un succès d'enthousiasme. A Bologne, il dévalise le chef de la police; puis il fait le voyage de Florence à Livourne

aux dépens de deux juifs, feignant de vouloir embrasser leur religion. Sur une tartane qui le conduisait à Naples, il escroque une croix d'or à un religieux ; chez le Duc de Satrian, il se reconduit lui-même jusque hors du palais, tenant en main deux flambeaux d'argent qu'il ne rapporta jamais. Pris par des voleurs, il reste quelque temps dans leur bande, puis, appréhendé par les archers, il retrouve sa liberté, après avoir failli être pendu. C'est alors qu'il épousa Marinette, qui devint l'une des meilleures actrices de sa compagnie. Après diverses pérégrinations, Scaramouche arriva enfin à Paris, où le roi Louis XIV, encore enfant, voulut le voir. Il se présenta devant le Roi dans son costume de théâtre, avec sa guitare, son chien, son chat et son perroquet, et il chanta un morceau dans lequel ces animaux faisaient leur partie de la façon la plus comique. Le petit Roi demeura si satisfait que Scaramouche devint son amusement indispensable et qu'à tout moment il l'envoyait chercher. Jusqu'à la fin de sa vie, le Roi le protégea et l'accueillit avec la plus grande faveur.

La pure comédie italienne du temps où les *Gelosi* venaient en France, appelés par Henri III, pour jouer à Blois pendant la tenue des États, puis au Petit-Bourbon, perdit donc son caractère pour devenir chez nous un spectacle national. Le répertoire improvisé de Flaminio Scala se transforma. Le capitan Spavento modifia quelque peu son exagération de bravoure. Les noms de Zanni, de Francatrippa et tant d'autres disparurent, mais ils laissèrent leur trace. Nos valets de

comédie procèdent des Arlequins et des Scapins vêtus d'autres habits, de même que nos Géronte ne sont que la traduction du docteur bolonais et du Vénitien Pantalon. Le bégayeur Tartaglia n'a pas laissé son type dans le répertoire français, et notre Polichinelle s'est tellement éloigné de son ancêtre napolitain Pulcinella, qu'on ne les croirait pas de la même maison. Le ton des pièces françaises jouées par les comédiens italiens était tout de bas comique, et son esprit consistait la plupart du temps dans une exhibition grotesque de personnages antiques empruntant le langage moderne. Cela ressemblait, à s'y méprendre, aux inventions d'aujourd'hui. Ainsi, dans *Arlequin Jason*, Médée, fuyant avec la Toison-d'Or devant le fils du Roi d'Iolcos, échange avec lui le dialogue suivant : « Non, tu ne l'auras pas ! — Ah ! Médée, sans rancune ! — A moins que tu n'épouses, point de Toison !— Quoi ! tu te rebelles contre mon bras dragonicide, tauronicide, gendarmicide ? —Point de quartier sans la noce ! Il faut passer par là ou par la fenêtre. Ce n'est pas ici le temps de barguigner. Me veux-tu, ne me veux-tu pas ? » Dans *Arlequin Phaéton*, pièce de Palaprat, jouée en 1692 à l'Hôtel, Phaéton et son père le Soleil conversent ainsi : « On dit que je ne suis pas votre fils ; que ma mère vous a coiffé comme ma tante la Lune et ajouté à votre tête un rayon du croissant... »

Resté seul sur le char du Soleil, Phaéton voudrait que Galatée le vît dans cet équipage, la mener à Paris et lui donner une fricassée de poulets à Passy. « Dia, hu, ho ! crie-t-il à ses chevaux, où diable montent-ils ?

ils vont me précipiter du premier à la cave ! Holà ! hé ! quelqu'un des palefreniers de mon père : vite, dépêchez-vous ! enrayez ! enrayez ! Tout le monde est sourd ! La peste ! la canaille ! Il me valait mieux passer pour bâtard toute ma vie ! Je suis perdu, je suis mort : diable emporte Momus et mon benêt de père ! Je serai fils de qui l'on voudra, d'un joueur de vielle, d'un cornet à bouquin. » Des auteurs en renom, comme Regnard et Boursault, donnèrent pourtant une série d'ouvrages à ce répertoire oublié et si digne de l'être.

La troupe italienne de Paris fut congédiée, comme nous l'avons dit, en 1697, et elle ne reparut que sous la Régence. Pendant cet intervalle, son répertoire fut exploité par les troupes nomades des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, qui, à ce sujet, eurent maille à partir avec les comédiens français. Ceux-ci, arguant de leur privilége exclusif, demandèrent la fermeture immédiate de ces *loges*, s'érigeant en théâtres et substituant de véritables pièces aux danses de corde, aux marionnettes et aux exhibitions d'animaux. L'Allemand Maurice, les frères Alard, Parisiens, et Alexandre Bertrand, dirigeaient les principales troupes de la *Foire-Saint-Germain*. Bertrand payait chacun de ses acteurs vingt sous par jour, sans distinction d'emploi. Lorsqu'à la sollicitation des comédiens français, le lieutenant de police fit défendre aux comédiens forains de représenter aucune pièce *parlée*, les forains inventèrent le système des écriteaux. Chaque acteur présentait aux spectateurs son rôle écrit en gros caractères sur des cartons. Pour aider à comprendre les couplets,

l'orchestre en jouait les airs, et des gagistes placés dans la salle les chantaient et entraînaient le public à les imiter.

Expulsé de sa loge à la sollicitation des comédiens français, Bertrand loua le théâtre des Italiens et y joua leurs pièces, nonobstant toutes défenses. Les forains appelèrent au Parlement des sentences du lieutenant général de police et continuèrent leurs représentations. Les procès des forains contre la comédie française durèrent jusque vers le milieu du siècle suivant, où les acteurs de la Foire acquirent de l'Opéra le droit de chanter, ce qui constitua le vaudeville et l'opéra comique, genres nouveaux dus à l'industrie des directeurs.

La Foire-Saint-Laurent se tenait d'abord en rase campagne, entre Paris et le Bourget. On la rapprocha du faubourg, près le boulevard du Nord, entre la fausse porte Saint-Laurent et la fausse porte Saint-Martin. La Foire-Saint-Germain occupait l'espace compris entre les rues du Four, des Boucheries, des Quatre-Vents, de Tournon et des Aveugles. Elle était formée de deux halles longues de cent trente pas, larges de cent, composées de 22 travées. Elle se distribuait en 24 îles, bordées de nombre de loges. Deçà delà quelques petites cours et des puits pour les cas d'incendie. On y vendait de tout, jusqu'à de la bijouterie et de l'orfévrerie. Ce lieu de promenade et de réunion était fréquenté le jour par le peuple, et la nuit par les personnes de qualité. Le répertoire des théâtres forains, qui remplit le XVII[e] siècle et le XVIII[e], est si

nombreux et si vide de pièces passables, que l'examen sérieux en serait inutile autant que fastidieux; je ne puis que renvoyer les curieux aux nombreux volumes qui le renferment.

On y voit figurer les noms de Lesage, de Piron, de Dallainval, de Legrand, de Fagan, de Boissy, de Panard, de Favart, à côté de ceux, moins connus, de L'Affichard, d'Autreau, de Bailly, de Carolet, de D'Orneval, de Charpentier et de Fuselier.

Pierrot, Colombine et surtout Arlequin étaient les représentants habituels de toutes ces fantaisies, traduisant en charge les travers du moment ou faisant la parodie des pièces de l'Opéra et de la Comédie française. Ces lazzis obtenaient souvent des succès qu'il est impossible de s'expliquer aujourd'hui, pas plus que la génération à venir ne s'expliquera les succès de la même espèce obtenus par certaines *actualités* de nos théâtres contemporains. L'*actualité*, ce mot dit tout, et l'on comprend combien cet *article* (pour nous servir d'un mot industriel) est sujet à passer de mode. Le plus frais échantillon de ce genre devient naturellement une friperie au bout de quelques années, et l'on a presque honte de l'avoir trouvé à son goût.

CHAPITRE XXIX.

XVIIe SIÈCLE.

L'OPÉRA EN EUROPE.

I.

L'opéra en Italie.

On se rappelle comment l'opéra, ce genre nouveau qui devait s'imposer à l'Europe entière, naquit à Florence en 1594; on se rappelle le succès éclatant de la *Daphné* et de l'*Euridice* de Rinuccini et Peri, au palais Corsi et au palais Pitti. Quelques jours après l'*Euridice*, le grand-duc Ferdinand de Toscane faisait représenter au palazzo Vecchio l'*Enlèvement de Céphale* (*il Ratto di Cefalo*), de Caccini, et, en 1607, Claudio Monteverde dirigeait l'exécution de son *Orfeo*, chez le Duc de Mantoue, dont il était le maître de chapelle. L'année suivante, le même maître, à l'occasion des noces de l'héritier ducal avec l'Infante de Savoie, donnait son autre opéra, *Ariana*, que ses contemporains estimaient comme son chef-d'œuvre. Je ne puis mieux faire que de citer ici l'appréciation musicale de l'*Orfeo* par M. Gevaert, l'un des critiques les plus compétents sur la matière.

« L'*Orfeo*, dit M. Gevaert, accuse une transformation visible dans les tendances du drame lyrique. Déjà, ce n'est plus la tragédie des anciens qu'il s'agit de reproduire dans sa simplicité : l'élément musical a tout envahi ; l'orchestre, les chœurs, les airs de danse ont pris une importance considérable. A ne voir que le programme instrumental de l'*Orfeo* de 1607 : harpes, deux théorbes, deux clavecins, trois orgues portatifs, (*due organi di legno e un regale*), douze violes et violons de toute dimension, une contre-basse, deux flageolets, (*flauti alla vigesima seconda*), quatre trompettes, deux cornetti, cinq trombones, on se croirait en présence d'un art très avancé si un simple coup d'œil jeté sur la partition ne venait réduire cette première impression à sa valeur réelle. Tâchons de donner une idée exacte de l'économie générale de cet ensemble instrumental. Deux clavecins, placés, l'un à droite de la scène, l'autre à gauche, forment l'accompagnement ordinaire des monodies : récitatifs ou airs. Dans les moments caractéristiques de l'action, le clavecin se tait; il est remplacé alors par un *organo di legno*, seul ou renforcé du théorbe; d'autres fois le chant est soutenu simultanément par la viole, le théorbe et le clavecin; enfin, lorsque Caron chante, il est accompagné par les sons stridents d'un orgue de régale. Mais Monteverde sait déjà employer ses instruments d'une manière plus indépendante. C'est surtout dans l'usage des instruments à archet qu'il devance son époque et qu'il nous transporte d'un bond jusqu'à Lully. L'*Orfeo* est rempli de ritournelles assez dévelop-

pées et écrites avec aisance, sinon avec grâce, le plus souvent à cinq parties de violes, parfois à trois ou à sept. Toutes les ressources de l'orchestre sont réunies dans le grand air qui forme la situation principale de la légende d'*Orphée*. On dirait que Monteverde y a accumulé tout ce qu'il pouvait imaginer de plus beau en fait d'instrumentation. Le morceau est précédé d'une ritournelle à cinq trombones. Il se compose de cinq strophes, dont l'instrumentation varie à chaque fois ; d'abord deux violons, ensuite deux cornetti, une harpe, deux violons et un violoncelle ; enfin la cinquième et dernière strophe est accompagnée par des tenues d'un quatuor d'instruments à archet, écrit presque à la moderne. Les ressources vocales ne sont pas employées avec moins de profusion. Les chœurs ont un développement considérable et des allures très caractéristiques. La partition d'*Orfeo* est un des monuments les plus intéressants de son époque..... »

Pendant que la période florentine se continuait avec le même succès, mais sans laisser de traces bien brillantes pour l'histoire de l'opéra en Italie, on vit se développer la période vénitienne, dont Monteverde était l'un des plus célèbres chefs. C'est à Venise que se fondent, vers 1637, les premiers théâtres publics d'opéras, où chacun peut se présenter en payant sa place, et qui substituent la spéculation à l'hospitalité des palais des grands seigneurs. Venise compta bientôt douze théâtres publics consacrés au genre du drame en musique. Voici leurs noms : *San Cassiano*, possédé par la famille Tron de San Benetto : il brûla en 1629

et fut aussitôt rebâti ; *San Mosè*, petite salle où l'on joua d'abord des comédies ; *Teatro Novissimo*, construit en bois sur l'emplacement de la Cavallerizza, et qui ne subsista que six mois ; *Santi Apostoli*, qui prit son nom de la rue où il était situé ; *Apollinare*, où fut représenté l'*Oristeo* de Cavalli ; *il nobilissimo teatro di San Salvatore*, appelé vulgairement *San Luca*, qui joua d'abord des comédies et qui se consacra exclusivement à la musique en 1661 ; le théâtre *Alli Saloni* situé dans la rue San Gregorio, où les académiciens donnaient des représentations gratuites ; *Sant' Angelo*, édifié en 1676 ; *San Giovanni e Paolo*, d'abord construit en bois, puis rebâti en pierre, renommé pour ses machines et pour le mérite de son exécution ; *San Giovanni Crisostomo*, bâti par les héritiers Grimani, et que l'on surnomma *la Fenice de' teatri* (le Phénix des théâtres), parce que le bâtiment qui l'avait précédé avait été brûlé. Le nombre de douze se complétait par le théâtre du *Canal Reggio*, où l'on exécuta des opéras jusqu'en 1699, et par le théâtre de *San Francisco*. Il exista aussi, dans une maison particulière, vers Ogni Santi, un petit théâtre de marionnettes où les chœurs et les airs se chantaient dans la coulisse. Le succès du *dramma per musica* fut tel à Venise, qu'en outre des théâtres publics, chaque grand seigneur et chaque corporation marchande voulut avoir sa scène spéciale, et que sur tous les points de la ville on improvisa des constructions scéniques dans les palais et dans les magasins.

Les deux premiers ouvrages restés célèbres parmi

ceux qui firent les délices des Vénitiens au XVIIe siècle furent l'*Adonis* et l'*Ariane*, de Claudio Monteverde, représentés, l'un à *San Giovanni e Paolo*, en 1639, l'autre au théâtre de *San Mosè*, en 1640. Depuis l'année 1613, Monteverde avait quitté le service du Duc de Mantoue pour occuper la maîtrise de Saint-Marc. Il donna en 1641 son opéra d'*Enée et Lavinie*, et en 1642 le *Retour d'Ulysse ;* son dernier ouvrage fut le *Couronnement de Poppée*, en 1643, année de la mort du célèbre compositeur. Francesco Cavalli, Vénitien de naissance, balança la renommée de Monteverde. Il fit exécuter en 1643, sur le théâtre San Cassiano, son *Egiste*, dont le libretto était de Faustini, puis successivement *Ormindo*, *Deidamia*, etc. Le *Xerxès* passa de Venise à Paris, lorsque le cardinal Mazarin fit venir l'auteur au Louvre, en 1660, à l'occasion du mariage du roi Louis XIV. Cavalli composa en tout trente-sept opéras. Il excella dans l'expression dramatique et introduisit le rhythme dans la musique de théâtre. Antonio Lotti, le plus fécond de l'école vénitienne après Cavalli, écrivit dix-huit opéras, joués à Venise. On loua son style simple et clair, son sentiment vrai et son art d'écrire pour les voix. Il était né à Hanovre, où son père occupait la maîtrise de la chapelle électorale. Entre ces deux maîtres on voit briller Marc Antonio Cesti, élève de Carissimi, qui suivit les traces de Cavalli, et qui fut maître de chapelle de l'empereur Léopold II. Presque tous ses ouvrages furent écrits pour Venise, entre autres l'*Esclave royal* (1663), qui eut un grand retentissement dans toute l'Italie. L'un

des musiciens le plus souvent représentés à Venise à cette époque est Giovanni Legrenzi, auteur des partitions d'*Achille à Scyros*, d'*Adonis à Chypre*, joué d'origine à Vienne, de *Totila*, d'*Antiochus*, de *Pausanias* et de *Pertinax*. Benedetto Ferrari, surnommé *della Tiorba*, à cause de son habileté sur le théorbe, figure aussi entre les célébrités de ce temps, parmi lesquelles il faut compter encore Domenico Freschi, Sacrati, auteur d'une *Delia* et d'un *Bellérophon*, et Marc Antonio Ziani, auteur d'une *Rosalinde*, jouée en 1692.

Rome partagea l'entraînement de Florence et de Venise pour les opéras. Les Princes romains donnèrent à l'envi des représentations en musique dans leurs palais. Dès 1606 on voyait le cardinal Deti instituer dans sa propre demeure l'Académie des *Ordinati*, dont le but était la propagation de la poésie et de la musique. On représenta chez ce Prince de l'Église l'*Adonia*, opéra dont Giammario Crescimbeni fait un magnifique éloge dans ses *Commentaires*. Bologne fut l'une des premières villes italiennes qui adopta le *dramma per musica*. En 1601 Bologne avait déjà joué avec éclat l'*Euridice* de Rinuccini et Peri.

La période vénitienne était un progrès sur la période florentine ; un nouveau pas en avant est fait vers le troisième tiers du siècle par la période napolitaine. Le chef de cette nouvelle école, celui qui lie le dix-septième siècle au dix-huitième pour l'histoire de la musique dramatique, est Alessandro Scarlatti, maître de la chapelle royale de Naples Né à Trapani de Sicile

en 1659, Scarlatti fit jouer son premier opéra en 1680, à l'âge de vingt-un ans, et il mourut en 1725, après avoir fait représenter un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels l'*Onestà nell' amore*, joué au palais de Christine, reine de Suède; *Pompeo*, au Palais-Royal de Naples; *Odoacre*, au théâtre de San Bartolomeo. Alessandro Scarlatti, selon l'expression du Marquis de Villarosa, auteur estimé d'une Histoire de la musique napolitaine, fut « le premier astre qui éclaira les ténèbres du ciel harmonique de l'Italie. » Il joignit l'élégance à la profondeur du savoir et émonda les broussailles apportées par l'abus des fugues, des contre-fugues et des canons dans la composition scénique. Il améliora l'accent dramatique et rejeta des accompagnements tout ce qui pouvait nuire aux voix et à l'expression des sentiments naturels. Son style a de la grandeur. On peut cependant lui reprocher sans injustice un peu de sécheresse.

Les poëtes qui fournirent à Scarlatti, à Cavalli, à Lotti et autres princes de l'harmonie, les libretti qu'ils mirent en musique, n'offrent pas une bien riche invention. Leurs sujets sont empruntés pour la plupart à l'antiquité, et ils se meuvent dans le domaine de la convention avec toutes les allures de la tragédie érudite. Quelques-uns se distinguent par un style assez élégant. Les meilleurs de ces libretti, ceux qu'on peut encore lire sans ennui, furent écrits par Ottavio Rinuccini, Giulio Strozzi, Benedetto Ferrari, Chiabrera et Aurelio Aureli. Plusieurs de ces pièces, jouées à Rome, au théâtre de Tordinona ou au théâtre Capra-

nica, sont basées sur des faits de la mythologie païenne et portent la protestation suivante, toujours signée de l'auteur : « J'ai écrit comme poëte, mais je crois comme catholique. Toutes les appellations de Dieux et autres choses semblables sont des ornements de l'art et des jeux de la plume, non des sentiments du cœur. » Rinuccini est de beaucoup supérieur aux autres librettistes, ses confrères, sinon dans l'invention des moyens, du moins dans l'expression. Ses pièces sont de dimensions variées : la *Daphné* compte 445 vers; l'*Euridice*, 790; l'*Ariani*, un peu plus longue, s'étend jusqu'à 960 vers. Il y a vraiment un certain mouvement dramatique et lyrique dans les plaintes de la fille de Minos et de Pasiphaé, abandonnée par le volage Thésée : « Laissez-moi mourir! Qui voulez-vous qui me console dans une telle douleur? Reviens, mon Thésée, vers celle qui pour toi abandonna sa patrie et un royaume. Athènes te prépare des fêtes triomphales, et moi, je reste sur ces plages désertes pour assouvir la faim des bêtes féroces ! » Puis viennent les imprécations : « Nuées, orages, précipitez-le au fond de ces ondes! Courez vers lui, monstres marins, et dispersez ses membres impies dans la profondeur des abîmes! Mais que dis-je, ô mon Thésée ! c'est ma bouche qui a parlé et non mon cœur!

Parlò la lingua sì, ma non già'l core.

Les premiers opéras de Florence furent chantés par des amateurs ; le règne des virtuoses ne commença qu'après l'installation des théâtres publics. Les or-

chestres, également composés d'amateurs auxquels on adjoignait quelques co-exécutants célèbres, comprenaient un grand nombre d'instruments bannis aujourd'hui de la symphonie : ainsi les lyres à treize cordes, les orgues de bois et de régale. Chaque personnage était accompagné par un choix varié d'instruments, selon ce qui se pratiquait, assure-t-on, dans l'antiquité grecque. Ainsi, dans l'*Orfeo* de Monteverde, les trombones sont affectés spécialement au rôle de Pluton, les dessus de viole à Eurydice, les petites flûtes aux chœurs de bergers, le jeu de régale à Apollon. Les violons à la française étaient montés de quatre cordes, et les violons italiens de cinq. Dès 1640, Pietro della Valle nous apprend que l'emploi des chanteurs *castrati* était fréquent en Italie. Les plus célèbres se nommaient Guidubaldo, Campagnolo, Gregori, Angelucci, Loretto, Vittori. L'exécution devint alors plus importante aux yeux du public que le mérite des opéras. Les chanteurs se désignèrent par le nom de *virtuoses* pour se distinguer des acteurs ordinaires. Il n'y eut plus de succès au théâtre que pour les ornements vocaux. *Gorgheggiar un' arietta* fut le sûr moyen d'arriver à la gloire et à la fortune. A Florence, les deux Lulle, Giulia et Vittoria, firent fanatisme, ainsi que la Caccini, fille du compositeur Giulio, ainsi que la Sofonisba, la Camilluccia, la Moretti, la Laodamia del Muti et tant d'autres qui se virent acclamées sur les diverses scènes italiennes.

La fureur pour les opéras fut telle à Venise au XVII[e] siècle, que de 1637 à 1700 on n'en joua pas

moins de 650, quoique les théâtres fermassent pendant la saison d'été.

C'est l'Italie qui a donné à l'Europe le modèle des salles modernes, comme elle lui a donné le genre de l'opéra. C'est l'Italie qui inventa les étages de loges superposées et qui abandonna la forme semi-circulaire des théâtres antiques pour en allonger les deux côtés en les rétrécissant vers la scène. Les premières salles construites à Venise, *San Cassiano*, *San Crisostomo*, furent les modèles de ce système ; leur courbe se rapprochait de la forme d'une raquette. Andrea Seghezzi imagina les loges, dont les étages se débordaient environ d'un demi-pied pour faciliter la vue de la scène aux spectateurs. Les théâtres de Bologne, de Padoue et de Reggio étaient construits dans ce système. Carlo Fontana, qui édifia en 1675 le théâtre Tordinona, donna le premier exemple de la courbe en fer à cheval, qui devint le modèle définitif en Europe. *Le Parallèle des théâtres*, excellent traité sur la matière, écrit par M. de Filippi, fournit sur cette histoire de la scène matérielle les détails les plus intéressants et les plus exacts. Il existe aussi, à la date de 1637, un traité pratique très-curieux pour la construction des théâtres et des machines, écrit par Nicolà Sabbattini, architecte du duc Francesco Maria Feltrio della Rovere, dernier seigneur de Pesaro. Cet ouvrage traite de la perspective théâtrale, du jeu des machines, des changements à vue, de la distribution de la lumière, des apparitions d'ombres et de fantômes, des transformations des personnages, de la façon de gonfler les flots de la

mer, d'y faire manœuvrer des barques et des navires, de charger le ciel de nuages, de figurer les vents, les tempêtes, le tonnerre et les éclairs. Stefano Arteaga, dans son ouvrage intitulé *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, attribue principalement à la perfection des machines et au goût qu'y prit le public la décadence de la musique et de la poésie dramatique à cette époque.

II.

L'opéra en France.

Le cardinal Mazarin. — Troupes italiennes à Paris. — L'*Orphée* en français au théâtre du Marais. — *Pomone*, pastorale de Perrin, musique de Cambert. — Critique du genre de l'opéra. — Appropriation de la salle du Palais-Cardinal. — Personnel chantant. — Poëmes de Quinault. — Jean-Baptiste Lully. — Successeurs de Lully. — Parallèle des Italiens et des Français.

C'est au cardinal Mazarin que la France doit l'importation de l'opéra. En 1645, un peu avant les premières hostilités de la Fronde, le successeur de Richelieu, pour amuser le jeune roi Louis XIV, fit venir d'Italie une troupe de chanteurs qui exécutèrent sur le théâtre du Petit-Bourbon une pièce tout en musique, intitulée *la Finta pazza* (*la Folle supposée*).

Ce drame musical, dont Renaudot rend un compte très détaillé dans sa *Gazette*, arrivait directement de Venise, où il venait d'être représenté sur le *teatro novissimo* de la Cavallerizza. Les paroles étaient du fameux librettiste Giulio Strozzi ; la musique, de Sacrati ; les décors et les machines, de Giacomo Torelli, gentilhomme de Fano. Ces peintures et machines italiennes firent fureur à Paris, non moins que la comédie en musique et les audaces des virtuoses. La gravure a reproduit les maquettes de Torelli, et nous les avons sous les yeux. Le premier décor de la *Finta pazza* représente un jardin divisé en cinq allées plantées de peupliers ; un changement à vue amenait ensuite la ville et le port de Scyros : dans le port, une flotte était à l'ancre ; puis venaient un palais et deux places publiques qui étonnèrent par l'illusion de leurs perspectives. La signora Locatelli, dite Lucile, la signora Giulia Gabrielli, la signora Margherita Bartolozzi, remplissaient avec une grâce inconnue jusqu'alors les trois rôles de Flore, de Thétis et du principal personnage du prologue. Torelli fut nommé machiniste du Roi en récompense de son succès. En 1647, une nouvelle troupe italienne vint jouer son répertoire au théâtre du Palais-Royal. L'*Orfeo e Euridice* de Rossi fut un grand triomphe pour Torelli, à qui l'on fit exécuter douze décors, parmi lesquels un temple de Vénus, un palais de Soleil, un enfer et un Olympe. Les peintres français Guillerié et Coypel avaient aidé Torelli dans l'exécution de ces splendides perspectives.

Le gazetier Renaudot loue les vers d'*Orfeo*, « dont

l'artifice était si admirable que la musique, merveilleusement appropriée aux choses, n'exprimait pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitaient. » Le Roi voulut entendre trois fois l'opéra nouveau. La Reine régente n'assista qu'au premier acte de la pièce, et elle se retira dans son oratoire parce qu'elle devait communier le lendemain. Le Cardinal parut très contrarié de ce scrupule religieux, qu'il trouva étrange. L'*Orphée* fut repris ensuite avec des modifications au théâtre du Marais; les machines furent cette fois confectionnées par un Français, le sieur Bussequin. Le livret écrit par Chapoton était une manière d'opéra comique entremêlé de récit et de chant. La brochure du temps, imprimée pour le public qui doit assister à la première représentation, annonce ainsi la pièce : « Un sujet tout héroïque servira d'âme à ces magnifiques décorations; et le funeste mariage d'Orphée et d'Eurydice, étant représenté par les comédiens du Marais, fera voir sur le théâtre, presqu'au même instant, des Dieux du ciel descendre sur la terre, des divinités voler dans les airs, le soleil rouler sur son zodiaque, des furies errer dans leurs cavernes, des dryades dans les bois, des bacchantes métamorphosées en arbres, des serpents ramper, des animaux marcher, la terre s'ouvrir, l'enfer paraître, et l'agréable lumière des forêts, des plaines, des déserts, des rochers, des montagnes, des fleuves, disputer avec la nature pour tromper agréablement la vue des spectateurs et les ravir par les charmes d'un artifice inimitable. » Ce programme promettait beaucoup.

L'exécution devant le public payant fut si excellente de la part des virtuoses et des machinistes, que le succès de la ville dépassa celui de la cour.

« Le résultat qu'avait obtenu la pièce d'*Orphée et Eurydice* (dit Durey de Noinville) fit souhaiter que l'on travaillât à des opéras français, mais on manquait de bons musiciens et de belles voix ; on était d'ailleurs dans le préjugé que les paroles françaises n'étaient point susceptibles des mêmes mouvements et des mêmes ornements que les paroles italiennes. Néanmoins Pierre Perrin, successeur de Voiture dans la charge d'introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, entreprit de surmonter tous ces obstacles, et fut le premier qui hasarda des paroles françaises, à la vérité fort mauvaises, mais qui réussirent pourtant assez bien lorsqu'elles eurent été mises en musique par Cambert, organiste de Saint-Honoré et intendant de la musique de la Reine-mère. C'était une pastorale en cinq actes. Elle fut chantée d'abord en 1659, à Issy, dans la belle maison du sieur de La Haye. Perrin avait choisi ce village pour éviter la foule du peuple, qui l'aurait accablé infailliblement s'il eût donné ce divertissement au milieu de Paris. » Cette dernière réflexion montre combien le public de ce temps était peu partisan des innovations. L'expérience faite à Issy porta ses fruits cependant, grâce à la protection dont le Cardinal la voulut bien couvrir, et l'on joua plusieurs fois à Vincennes, devant le Roi, la pastorale de Cambert et Perrin.

En 1654, la faveur s'attache à l'opéra de Cavalli, le *Nozze di Teti e di Peleo*, qui passe du théâtre de la cour au théâtre public du Marais; en 1658, elle adopte l'opéra de *Rosaura*, musique d'Antonio Perti, joué d'origine au théâtre Sant' Angelo de Venise. Scaramouche, qui paraissait dans les intermèdes de cet opéra italien, ne contribua pas peu sans doute à sa réussite. En 1660, une nouvelle troupe vient chanter au Louvre l'*Ercole amante* de Rovetta. Le *Xerxès* de Cavalli suivit l'*Hercule amoureux*. Les virtuoses applaudis de ces ouvrages furent Vincenzo Piccinni, Antonio Rivani, l'abbé Melone, Zannetto et Mlle Saint-Hilaire. Le ténor Atto, qui chanta le rôle d'Arsimène dans le *Xerxès*, et que le Cardinal logeait dans son propre palais, fut la passion des dames de la cour. Il exécutait des passages et des roulades qui le rendaient l'émule de l'illustre Balthazar Ferri, ce ténor italien « qui descendait deux octaves pleines par un trille continu, avec tant de justesse quoique sans accompagnement, que si l'on venait brusquement frapper cet accompagnement sous la note qu'il tenait, soit bémol, soit dièse, on sentait à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs. » Ces succès italiens échauffèrent la verve des poëtes et des compositeurs français. Cambert et Perrin se mirent avec ardeur à leur opéra d'*Ariane*. La pièce fut répétée dans la grande salle de l'Hôtel-de-Nevers (aujourd'hui la Bibliothèque impériale). Mais la mort du Cardinal-ministre, arrivée à Vincennes le 9 mars 1661, empêcha la représentation de l'ouvrage. Ce ne fut que

huit ans plus tard que Perrin put obtenir son privilége pour l'établissement de l'Académie royale de musique. Ce privilége, daté de Saint-Germain 28 juin 1669, devait avoir son effet pendant toute la vie du titulaire, *afin de le dédommager de ses grands frais*. Nous verrons comment cet engagement royal fut tenu. Perrin s'associa Cambert, le marquis de Sourdéac et un bailleur de fonds, nommé Champeron, pour l'exploitation de son entreprise. Il ouvrit enfin son théâtre le 19 mars 1671, dans la salle bâtie en face la rue Guénégaud, sur l'emplacement du jeu de paume de la Bouteille. La première pièce représentée sur cette scène ne fut pas l'*Ariane*, dont le poëme avait été trouvé mauvais aux répétitions de l'Hôtel-de-Nevers, en 1661, mais une pastorale nouvelle, intitulée *Pomone*, dont Perrin avait fait les paroles, Cambert la musique, et le marquis de Sourdéac les machines et les décorations. Le succès fut tout entier pour les machines. Les paroles furent trouvées plus méchantes encore que celles d'Issy; les danses, assez gracieuses, étaient de la composition de Beauchamps, surintendant des ballets du Roi. Mlle Cartilly chantait très bien le rôle de Pomone. C'était une fille « grande, bien faite, mais assez laide, » si l'on en croit le manuscrit de Parfait (*Histoire de l'opéra*, n° 2335 du Catalogue de la Bibliothèque impériale). On avait fait venir du Languedoc, Beaumavielle et Rossignol pour les rôles de basses, Clédière et Tholet pour les hautes-contre, et Miracle pour la partie de taille. Beaumavielle était grand et laid, mais son air avait de la noblesse au théâtre.

Clédière possédait une très belle voix. Quant à Beauchamps, il avait eu l'honneur de montrer à danser au au feu roi Louis XIII.

Les éloges prodigués au nouveau genre de spectacle attirèrent naturellement les critiques. Saint-Evremond se choque de voir chanter toute une pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, « comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer, dit-il, qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant? qu'un ami fasse en chantant une confidence à son ami, et que mélodieusement on tue les hommes à coup d'épée et de javelots dans un combat? » Dufresny dit de son côté: « Les naturels du pays de l'opéra sont des peuples un peu bizarres : ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant, et font souvent l'un et l'autre lorsqu'ils en ont le moins d'envie... Le raisonnement est rare parmi ces peuples; comme ils ont la tête pleine de musique, ils ne pensent que des chants, ils n'expriment que des sons. Cependant ils ont poussé si loin la science des notes, que si le raisonnement se pouvait noter, ils raisonneraient tous à livre ouvert. »

Le troisième opéra joué rue Mazarine, en 1672, opéra qui porte pour titre : *Les Peines et les Plaisirs de l'amour*, dont les paroles sont de Gilbert, et la musique de Cambert, marque l'époque d'une première révolution dans la direction de l'Académie royale de musique. L'abbé Perrin fut tout à coup mis de côté

par le Marquis de Sourdéac et par Cambert, qui lui substituèrent, comme poëte, Gilbert secrétaire des commandements de la reine Christine de Suède et son résident en France. Le Marquis s'empara de l'exploitation, qui était fort prospère, puisque Perrin, pour sa part, en avait déjà tiré plus de trente mille livres ; mais l'abbé avait des dettes personnelles, ce qui permit à ses associés de l'évincer. Ils ne jouirent pas longtemps de leur victoire, car l'année suivante ils furent évincés eux-mêmes par un rusé Florentin qui dirigeait la musique du Roi, et qui profita de son crédit auprès de M[me] de Montespan pour obtenir à son tour un nouveau privilége mettant à néant celui des associés du théâtre Guénégaud.

Ce nouveau venu, si peu honnête dans ses procédés, était pourtant un homme de grand mérite ; il se nommait Jean-Baptiste Lulli ou Lully (ainsi qu'on l'avait francisé). Afin de n'avoir rien à démêler avec ses prédécesseurs, Lully fit construire un théâtre près du Luxembourg, dans la rue de Vaugirard, sur l'emplacement du jeu de paume du Bel-Air, par les soins de Vigarani, architecte du Roi, qu'il s'associa pour dix années à un tiers du profit.

Le 15 novembre 1672, le nouvel entrepreneur ouvrit son théâtre au public par les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale composée de plusieurs airs de ballets primitivement écrits pour le Roi, et que Lully adapta à des paroles nouvelles, tout cela sans consulter ses collaborateurs, et parmi eux Molière, qui lui avait pourtant fort bien payé ses travaux. Au mois de

février 1673, Lully donna son opéra de *Cadmus*. Dans ce même mois de février, Molière étant mort, Lully, toujours sans vergogne, fit expulser la troupe des comédiens français du théâtre du Palais-Royal, et celle-ci, contrainte de lui livrer la place, se réfugia dans l'ancienne salle de Perrin, rue Mazarine. L'opéra fit son entrée au Palais-Cardinal le 15 juin 1673. Il avait fallu cinq mois pour approprier la salle à sa nouvelle destination, car elle ne suffisait pas pour recevoir un public nombreux. « Le portique (dit un manuscrit de M. Félix Martin), les gradins de pierre et les balcons de Lemercier disparurent et furent remplacés par trois étages de loges construites en charpente légère sur des lignes formant un angle très ouvert, et raccordées par une portion de cercle. Ces loges étaient au nombre de quinze à chaque étage, plus deux balcons et deux loges d'avant-scène. Elles étaient séparées, aux deux étages inférieurs, par des cloisons qu'on avait eu soin de faire à claire voie pour ne pas trop gêner la vue du spectacle, et par des poteaux montant du fond et servant en même temps de supports. Le troisième étage n'était pas divisé en loges, et formait une espèce de galerie où chacun prenait la place qui lui convenait, et derrière laquelle on pouvait se promener en liberté. C'était le rendez-vous des pages et des *filles du monde*, comme s'exprime un Mémoire du temps, et les spectateurs paisibles étaient trop souvent troublés par les habitudes bruyantes et l'indécence de cette classe de spectateurs..... » Cette salle n'a jamais contenu 3,000 spectateurs, ainsi qu'on l'a prétendu, mais

1,600 à 1,800 tout au plus, puisque le maximum des billets de parterre délivrés ne s'éleva jamais au-delà de 300.

Lully avait conservé l'ancienne troupe de Perrin ; il l'accrut de nombre d'artistes de mérite dans la danse comme dans le chant. Voici quels étaient les principaux sujets de son personnel. Il fit débuter dans les premiers rôles de chant Mlle Brigogne, une très-jolie fille qui avait joué déjà, sous l'ancienne administration, le petit rôle de Climène des *Peines et Plaisirs de l'amour*. Il engagea Mlle Aubry, chanteuse de talent, qu'il avait prise dans la musique du Duc d'Orléans, et qui joua le rôle d'Ariane avec succès; Mlle Aubry était d'une petite taille, et ses beaux cheveux noirs contrastaient agréablement avec la blancheur de sa peau. Mlle Verdier, femme de Verdier, premier violon de l'orchestre, eut, dans la troupe de Lully, l'emploi des seconds rôles et des grandes confidentes. Elle était longue et maigre; sa santé délicate l'obligea de quitter le théâtre, en 1680, après avoir créé le rôle de Cérès dans *Proserpine*. Mlle Beaucreux débuta, en 1674, par le rôle de Céphise, confidente d'Alceste.

Mlle Le Rochois, douée d'une voix magnifique, effaça, dès qu'elle parut, en 1678, toutes les cantatrices qui l'avaient précédée. Lully lui confia depuis tous ses premiers rôles. Celui d'Armide fut plus favorable encore que les autres à Mlle Le Rochois. Elle alliait la perfection du chant à l'excellence de la déclamation, et faisait, dit-on, verser des larmes à ceux qui l'écoutaient. Elle avait été présentée à Lully par le compo-

siteur Colasse. Lully, devinant son talent futur et trouvant sa beauté accomplie, avait voulu achever lui-même son éducation. Le manuscrit de Parfait raconte ainsi la brouille qui survint entre M[lle] Le Rochois et Lully au sujet de la taille de cette demoiselle, qui lui parut un jour un peu suspecte: « Elle, pour se justifier de ce reproche, lui dit qu'elle était mariée, et, pour lui en donner une preuve certaine, elle tira de sa poche un valet de pique sur le revers duquel était écrite une promesse de mariage. Lully prit la carte, la déchira et renvoya la Rochois, qu'il reprit quelque temps après, à la sollicitation de M. de Vendôme et du Comte de Fiesque.... La Rochois était petite, la peau assez lisse, les yeux noirs, pleins de feu et extrêmement beaux au théâtre; de vilains bras, et c'est pour elle qu'on inventa les manches à la persane. »

Durey de Noinville ajoute à ces documents de Parfait sur M[lle] Le Rochois: qu'elle avait « beaucoup d'esprit, une connaissance et une pénétration des plus grandes; qu'elle avait un air de reine et de divinité, la tête noblement placée, un geste adorable et un jeu de physionomie d'une rare expression. » Le rôle d'Armide était le triomphe de Marthe Le Rochois. Dit par elle avec l'accent qu'elle y savait mettre, le célèbre monologue

Enfin il est en ma puissance
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

jetait la terreur dans toutes les âmes. « On a vu, dit l'auteur de la *Vie de Quinault*, tout le monde saisi de

frayeur, ne soufflant plus, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusques à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât la permission de respirer; puis les spectateurs, reprenant haleine avec un bourdonnement de joie et d'admiration, se sentaient transportés par ce mouvement unanime qui marquait assez les beautés de la scène et leur ravissement. » Les poëtes du temps ont célébré à l'envi le talent et les grâces de Marthe Le Rochois.

Mlle Moreau l'aînée, que le public appelait Louison Moreau, et qui débuta dans le prologue de *Proserpine*, s'en tint aux seconds rôles et souvent aux confidentes ; elle n'est célèbre que par sa beauté et par sa brusque entrée au couvent des Hospitalières, d'où elle sortit pour se marier. Fanchon Moreau, sa sœur, débuta dans les chœurs en 1683, et ne devint célèbre qu'après la mort de Lully.

Le meilleur acte d'administration du Florentin fut de s'attacher Philippe Quinault comme poëte ordinaire, moyennant quatre mille livres qu'il lui donnait par an pour un opéra. Avec le tact qui le caractérisait, Lully avait flairé son homme et il le préférait aux poëtes en renom, même à La Fontaine. Chassé de l'Hôtel-de-Bourgogne par la cabale de Racine, Quinault comprit merveilleusement le nouveau genre de poésie destiné à faire valoir les beautés de la musique dramatique. Ses ouvrages lyriques sont au nombre de quatorze (1), et tous ont été mis en musique par Lully.

(1) *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (3 actes et prologue), 1672; *Cadmus*, 1673; *Alceste*, 1674; *Thésée*, 1675; *Atys*, 1675; *Isis*, 1677;

En dépit de la critique de Boileau, ils ont fourni une longue et brillante carrière, quoiqu'un peu trop empêtrés dans la solennité tragique et dans les fadeurs mythologiques de l'époque. Boileau, du reste, revint plus tard sur son opinion, après la mort de Quinault, qui avait eu la faiblesse de se réconcilier avec lui, et il dit dans sa correspondance, en style assez négligé pour un puriste : « J'étais fort jeune quand j'écrivis contre M. Quinault, et il n'avait *fait* aucun des ouvrages qui lui ont *fait* depuis une juste réputation. » La Harpe reste persuadé que Boileau était de bonne foi, dans son premier jugement ; il ajoute que « des ouvrages où l'on parlait sans cesse d'amour ne pouvaient pas plaire à un homme qui ne connaissait point ce sentiment et qui ne pardonnait à Racine de l'avoir peint qu'en faveur de la beauté de sa versification. »

Atys, *Armide*, *Roland*, sont assurément de beaux poëmes pour l'époque, dont ils représentent le côté précieux et galant. Les vers suivants d'Isis ne manquent certainement pas de charme si l'on admet le genre dans lequel ils sont composés :

Ces lieux jadis si beaux n'ont plus rien qui m'enchante...
Ce que j'aime a changé ! tout a changé pour moi...
. . . .
Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime ;
Mais son cœur ni ses yeux ne m'en disent plus rien.

Proserpine, 1680 ; *Le Triomphe de l'Amour*, ballet en 24 entrées, 1680 ; *Persée*, 1682 ; *Phaéton*, 1683 ; *Amadis*, 1684 ; *Roland*, 1685 ; *Le Temple de la Paix*, ballet en 6 entrées ; *Armide*, 1686.

Le monologue de Méduse, dans l'opéra de *Persée*, renferme quelques vers assez colorés :

Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux.
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands Dieux du ciel, de la terre et de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi.
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Armide reste encore le meilleur des poëmes de Quinault. C'est le dernier ouvrage qu'il écrivit, en 1686, et, malgré les sollicitations de Lully, il ne voulut plus reprendre la plume. Il mourut deux ans après, en 1688, à l'âge de 53 ans.

Son collaborateur, Jean-Baptiste Lulli ou Lully, né à Florence, en 1633, d'un meunier selon les uns, et, selon les autres, d'un gentilhomme nommé Laurent de Lulli, fut amené à Paris, à peine âgé de treize ans, par le chevalier de Guise, qui le plaça comme aide marmiton chez Mlle de Montpensier. Le Comte de Nogent, l'ayant entendu par hasard jouer du violon dans les cuisines, signala le jeune virtuose à Mademoiselle, qui lui donna des maîtres de musique. Ce garçon ingrat se fit bientôt chasser par Mlle de Montpensier pour des couplets satiriques qu'il avait composés contre elle. Le petit Florentin préludait déjà à ses noirceurs et à ses indélicatesses. En 1652, le Roi,

charmé de son talent, créait, pour lui en confier la direction, la bande des Petits-Violons, dont la renommée effaça bientôt la bande des Vingt-Quatre, célèbre dans toute l'Europe. Lully composa pour sa bande des symphonies qui lui valurent les suffrages du Roi, puis il écrivit la musique des ballets de Sa Majesté. Afin de s'insinuer davantage dans les bonnes grâces de son maître, il chantait et dansait lui-même dans tous les divertissements de la cour. Louis XIV, de plus en plus charmé, le fit surintendant de sa musique et le prit en une telle affection, que l'ex-marmiton de Mademoiselle devint successivement gentilhomme français, directeur de l'Opéra et secrétaire du Roi, en dépit des ministres et de messieurs de la chancellerie. « Bonjour, mon confrère! » lui dit Louvois le rencontrant à Versailles le jour où Lully obtint l'enregistrement de ses lettres patentes, qu'on se refusait à reconnaître. Ce fut là toute la vengeance du ministre, et on appela cela à la cour un bon mot de M. de Louvois.

Le Florentin, nous l'avons dit, n'était pas d'une extrême délicatesse dans ses procédés. Habile en intrigues, nous le voyons successivement employer son crédit pour enlever le privilége de l'Opéra à l'abbé Perrin; intenter un procès criminel à son ennemi Guichard, en l'accusant faussement d'avoir voulu l'empoisonner; profiter de la mort de Molière pour escamoter à sa veuve et à la troupe des comédiens français la salle du Palais-Royal, qui convenait mieux que la salle Guénégaud à l'exploitation de son entreprise, et se brouiller avec La Fontaine pour l'avoir desservi auprès

du Roi. Fréneuse nous apprend que le surintendant marmiton manqua d'être congédié plusieurs fois et qu'il sut toujours regagner les bonnes grâces de son protecteur par ses bouffonneries. A Louvois qui lui reprochait de ne se maintenir en faveur qu'en faisant rire leur maître commun, il répondait : « Eh ! tête bleue, vous en feriez autant si vous le pouviez ! »

La révolution apportée par Lully dans la musique eut pour base ce principe : rechercher le vrai et le simple. « Mesdemoiselles, disait-il à ses chanteuses quand il leur faisait répéter leurs rôles et qu'elles ornaient le récit de broderies à la mode, il n'y a pas cela dans votre papier. Point de broderies ! Mon récitatif n'est fait que pour parler ; je veux qu'il soit tout uni. » Lully allait à la comédie écouter la Champmeslé, et il tâchait de rapprocher son récit musical du récit parlé de cette grande actrice. Les chanteurs italiens avaient introduit les roulades dans le chant français : Lully employa tous ses soins à les en bannir ; à peine en admettait-il deux ou trois dans ses premiers ouvrages, pour ne pas trop fronder le goût du public. Ses derniers opéras en sont absolument exempts. Voici comment Durey de Noinville apprécie, au point de vue de son époque, la musique de Lully : « Avant ce grand maître, dit-il, on ne considérait que le chant du dessus ; dans les pièces de violon, la basse et les parties du milieu n'étaient qu'un simple accompagnement, un gros contre-point que ceux qui accompagnaient les parties composaient le plus souvent comme ils l'entendaient ; mais Lully a fait chanter toutes les parties

presqu'aussi agréablement que le dessus. Il y a introduit des fugues admirables, et surtout des mouvements tout nouveaux et jusque-là inconnus à tous les maîtres. Il a su parfaitement les règles de son art; mais, au lieu que ceux qui lui ont succédé n'ont acquis de la réputation que pour les avoir bien observées dans leurs ouvrages, il s'est particulièrement distingué en ne les suivant pas avec une exactitude servile et en se mettant au-dessus des règles et des préceptes. Une dissonance était un écueil où échouaient les plus habiles ; ç'a été de ces dissonances que Lully a composé les plus beaux morceaux de ses ouvrages par l'art qu'il a eu de les préparer, de les placer et de les sauver. Ce sont ces licences heureuses qu'il a prises dans la composition de sa musique qui ont rendu ses opéras si beaux et si admirables, et qui ont tiré notre musique d'un uniforme et d'une monotonie ennuyeuse. Il fallait enfin un homme tel que Lully pour donner la perfection aux opéras, le grand chef-d'œuvre de la musique. C'est lui qui a aussi perfectionné la manière de jouer des instruments. Il est le premier qui ait admis à l'opéra les hautbois, les trompettes, les tambours et les timbales. »

Le goût pour la musique de Lully subsista même après la venue de Léo et de Pergolèse ; le vieux maître ne disparut complétement qu'à l'avénement de Gluck, qui ne fit en réalité que continuer son œuvre. Quelques morceaux de Lully, comme par exemple la scène de *Caron* et des *Ombres*, produisent encore de nos jours un très-grand effet. Ce fut Lully qui forma tous

ses chanteurs et tous ses musiciens. Il lui arriva plus d'une fois aux répétitions d'arracher un violon des mains d'un exécutant inhabile et de le lui briser sur le dos ; mais, la répétition finie, il le faisait appeler, lui payait au triple son instrument et l'emmenait dîner avec lui. Il dirigeait les danseurs aussi bien que les chanteurs, et, quoiqu'il n'eût pas appris l'art chorégraphique, il étonnait Beauchamps, le maître des ballets, par les pas d'expression qu'il savait improviser. Les ballets dont Lully fit la musique sont au nombre de vingt-cinq. Outre ses opéras et ses ballets, Lully écrivit encore pour Molière la musique du *Mariage forcé*, de la *Princesse d'Élide*, de l'*Amour médecin*, de *M. de Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme*. Ce grand compositeur mourut à cinquante-quatre ans, sur le champ de bataille de la musique. En battant la mesure avec sa canne, il se blessa le petit doigt du pied et trépassa parce que l'amputation, devenue nécessaire, ne fut pas pratiquée. Il était gros et court ; sa physionomie, sans être belle, avait de la vivacité et de l'animation ; ses yeux étaient petits, son nez était gros, sa bouche très ouverte, et sa vue si courte qu'il ne distinguait personne à quatre pas de lui.

Louis XIV discutait avec Quinault et Lully tous les sujets d'opéras à traiter, comme il discutait avec Molière les comédies destinées aux divertissements de la cour ; de là cette fusion entre les idées du Roi et celles des auteurs du grand siècle, de là aussi l'influence tacite de ces hommes éminents dans une société qui les aurait envoyés dîner à l'office sans l'estime

et la protection amicale dont les entourait le Grand Roi.

Ce fut le second fils de Lully, Jean-Louis Lully, qui succéda à la charge de surintendant de la musique et au privilége de l'Opéra, dont il avait obtenu la survivance. Jean-Louis Lully ne jouit pas longtemps de ces places, car il mourut au mois de décembre de l'année suivante (1688), après avoir fait représenter *Achille et Polyxène*, opéra posthume de son père, achevé par Colasse, l'un des élèves et des secrétaires du feu maître. Le succès de la pièce fut très grand; le public fit un brillant accueil aux derniers accents de son musicien regretté et aux premiers pas de son successeur, dont il espérait beaucoup pour l'avenir de ses plaisirs. Mlle Le Rochois se surpassa dans le rôle de Polyxène, Beaumavielle et Du Mény dans ceux d'Achille et de Priam. Le livret était de Campistron.

Le troisième directeur de l'Opéra fut le gendre de Lully, Francini, qui prit le nom de M. de Francine, de même que son beau-père se fit appeler M. de Lully. Francine exploita seul le privilége jusqu'en 1698, où le Roi lui associa Dumont, gouverneur de Meudon; puis, en 1704, ils cédèrent le privilége au sieur Guyenet, payeur des rentes, sous la condition d'acquitter les dettes qu'ils avaient contractées pendant la gestion. Depuis la mort de Lully, en 1687, jusqu'à 1704, époque de la cession du théâtre à Guyenet, l'Opéra joua quarante ouvrages lyriques. Les successeurs de Lully suivirent strictement les principes de

son école et ne firent pas avancer l'art d'un seul pas. Plusieurs manquaient d'études sérieuses : Marais était un célèbre instrumentiste qui passait la plus grande partie de son temps à donner des leçons de viole; Gervais avait écrit beaucoup de musique d'église, et presque tous ses moments étaient pris par le service du Duc d'Orléans, depuis Régent du royaume, qu'il servait en qualité de maître de musique de chambre; Colasse, l'un des plus savants, perdait ses nuits à chercher la pierre philosophale. Le Roi, déclarant que Destouches, auteur de l'opéra d'*Issé*, était le seul qui ne lui fît pas regretter Lully, ne réussit pas pourtant à mettre sa musique en crédit. André Campra, successivement maître de chapelle à Toulon, à Arles, à Toulouse et à Paris, fut le plus habile des successeurs du maître florentin. Ses compositions n'ont pas la monotonie de celles de Colasse et de Destouches. Il se distingue par une certaine vivacité de rhythme qu'on ne rencontre pas dans ses rivaux. Les vingt opéras et divertissements qu'il écrivit ont laissé longtemps de bons souvenirs, et plusieurs d'entre eux se sont maintenus au répertoire jusqu'à l'arrivée de Rameau.

L'opéra français au XVIIe siècle eut, nous l'avons dit déjà, de chauds partisans et de violents détracteurs. « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, écrit Saint-Evremond au Duc de Buckingham, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique où le poëte et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. » Dans sa *Comédie des opéras,* le même Saint-

Evremond présente une jeune fille qui a pris l'habitude de ne plus parler qu'en récitatif. Crisotine vient se plaindre à son père de sa suivante en chantant un air de *Cadmus*. « Il n'y a plus, dit-elle, qu'à la rue Saint-Denis que la vieille coutume se pratique encore : l'on y vend et l'on y achète sans chanter. Chez Gautier, à l'Orangerie, chez tous les marchands qui fournissent les dames d'étoffes, de galanteries, de bijoux, tout se chante ! » Le père et la mère de la jeune folle profitent de l'instant de son sommeil pour enlever de sa bibliothèque toutes ses partitions d'opéra, ainsi qu'on enlève à Don Quichotte ses livres de chevalerie. Voilà l'opéra d'*Issy*, voilà *Pomone* de Cambert, qui le premier fit entendre des concertos de flûtes comme les anciens ; voici les *Peines et les Plaisirs de l'amour :* au feu tout cela ! mais grâce pour la fameuse *Ariane*, qui ne le cède en rien aux plus belles œuvres de Baptiste (Lully)! L'abbé Raguenet, dans son *Parallèle des Italiens et des Français*, vante et critique à la fois notre opéra, qui l'emporte, dit-il, sur l'italien, d'abord par le poëme, puis par l'exécution. L'abbé exalte les basses françaises, les costumes et les danses. Les merveilles de Lully et de Beauchamps, les combattants et les cyclopes de *Persée*, les trembleurs et les forgerons d'*Isis*, les songes funestes d'*Atys*, et les autres entrées de ballets, sont, selon lui, des pièces d'une originalité parfaite. « On n'avait rien vu sur le théâtre avant ces deux grands hommes, et ils ont porté tout d'un coup ces ouvrages à une si haute perfection, que personne, ni en Italie ni en aucun autre endroit, n'y a su atteindre depuis et n'y

atteindra peut-être jamais. » Quant aux scènes chantées, il nous reproche de n'aimer et de ne chercher que « le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie. » Il donne pour modèle le chant varié des Italiens, qui ne se font pas faute « de changer brusquement de ton et de mode, et de faire des cadences doublées et redoublées de sept ou huit mesures, des tenues d'une longueur si prodigieuse que ceux qui n'y sont pas accoutumés ne peuvent s'empêcher d'être d'abord indignés de cette hardiesse que dans la suite on croit ne jamais pouvoir assez admirer. » L'abbé reproche aux accompagnements des violons français de son temps de n'être que de simples coups d'archet qu'on entend par intervalles. En Italie, au contraire, le premier dessus, le deuxième, la basse continue et les autres parties qui entrent dans la composition des pièces sont également travaillés. « Les violons y jouent toujours des parties dont le chant est ordinairement aussi beau que l'air même qui en est le sujet. Les violons italiens ont l'avantage d'être montés de cordes plus grosses que les nôtres; les archets sont plus longs, et ceux qui les jouent savent tirer de leurs instruments plus de son que n'en donnent les nôtres. On ne bat pas la mesure aux orchestres d'Italie, et pourtant on n'y voit jamais personne manquer d'un temps. » Les *sopranistes* ou *castrati* font l'admiration de notre abbé. Il ne tarit pas d'éloges sur le fameux Ferini, qu'il a entendu en 1698, faisant à Rome le personnage de Sybaris, dans l'opéra de *Thémistocle*. « Il est plus beau que ne sont communément les femmes, et il a je ne sais quoi de noble et de modeste

dans la physionomie. Habillé en princesse persane, comme il était avec le turban et l'aigrette, il avait un air de Reine et d'Impératrice. » Quant aux machines italiennes, l'abbé ne croit pas que l'esprit humain en puisse porter l'invention plus loin. « A Venise, dit-il, je vis paraître un éléphant sur le théâtre. En un instant, cette grosse machine se dépeça, et une armée se trouva sur la scène en sa place. Tous les soldats, par le seul arrangement de leurs boucliers, reformèrent un éléphant d'une manière aussi parfaite que si c'eût été un éléphant naturel et véritable. » L'enthousiaste abbé ajoute plus loin, toujours en parlant des machines : « J'ai vu à Rome un fantôme de femme, entouré de gardes, entrer sur le théâtre Capranica. Ce fantôme étendait les bras, et, développant ses habits, il s'en forma une place entière avec ses façades, ses ailes, ses corps et ses avant-corps de bâtiment. Les gardes ne firent que piquer leurs hallebardes sur le théâtre, et elles furent aussitôt changées en jets d'eau, en cascades... Ce sont des gens de condition qui se font un plaisir d'inventer ces machines. C'était le chevalier Acciaioli, frère du Cardinal de ce nom, qui avait le soin de celles du théâtre Capranica en 1698. »

III.

L'opéra en Allemagne et en Angleterre.

L'opéra italien fit irruption en Allemagne et en Angleterre peu de temps après qu'il se fut installé en maître à Paris, à Lyon et à Marseille. Ce fut l'empereur Léopold qui le premier appela dans ses États, après la guerre de Trente ans, Santinelli, Caldara, Ziana, Sotto et Bononcini. Santinelli, nommé maître de la chapelle Impériale, ouvrit à Vienne le premier théâtre d'opéra italien. Le premier opéra allemand, *Oronte*, fut exécuté à Hambourg en 1678 La musique était du maître de chapelle Thiel; mais c'est généralement de Keiser, qui donna en 1673 un opéra de *Basilius* et en 1692 une pastorale intitulée *Ismène*, que l'on date la fondation du théâtre lyrique allemand. Keiser, ce prédécesseur de Hændel, écrivit cent treize opéras ou oratorios. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, c'est la musique italienne qui domine en Allemagne. Il serait fastidieux d'énumérer les compositeurs nationaux qui tentèrent des essais infructueux avant la venue du Saxon George-Frédéric Hændel, dont les cinquante ouvrages lyriques appartiennent à la première partie du siècle suivant. A l'époque où nous sommes arrivés, les compositeurs et les chanteurs italiens dominaient dans toute l'Allemagne.

Ce fut le roi Charles II qui importa l'opéra en Angleterre, quand il remonta sur le trône de ses ancêtres. Le Roi d'Angleterre se donna ses vingt-quatre violons, comme le Roi de France, et il organisa sa chapelle sur le modèle de la chapelle de Louis XIV. Le compositeur anglais le plus célèbre de cette époque fut Henry Purcell, qui écrivit avec le même succès pour le théâtre que pour l'Église et pour la chambre. Purcell, de même que Humphrey et Gibbon, ses contemporains et ses rivaux, mourut fort jeune; sans cela, dit le docteur Burney, l'Angleterre aurait eu une musique originale aussi bonne que celle de la France et de l'Allemagne.

CHAPITRE XXX.

XVIIe SIÈCLE.

LES BALLETS EN FRANCE.

Ballets de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV. — Rôles créés par Louis XIII.— Arrestation du Duc de Puylaurens pendant une répétition dans le cabinet du Roi.— M[lle] de la Vallière représente une nymphe dans le ballet des *Saisons*, où Louis XIV joue le rôle de Cérès. — *Flore*, dernier ballet dansé par Louis XIV. — L'art de la danse au XVII[e] siècle.

Au XVI[e] siècle, le ballet de la *Reine* avait inauguré, sous le règne de Henri III, un nouveau genre de divertissement dont l'idée première remonte à l'antiquité. La danse, qui ne représentait qu'elle-même, devient dès ce moment la traduction d'une action dramatique. La musique la met en communication d'idées avec le spectateur, et, sans le secours des paroles, l'artiste se propose de faire passer dans l'esprit des masses les passions qu'il paraît ressentir. Bathyle et Pylade, chez les Romains, avaient porté à sa dernière perfection cet art de la *saltation théâtrale*, comprenant la pantomime, la danse et les sciences qui s'y rattachent. Tout maître de ballets devait savoir dans ce

temps la musique, la physique, la géométrie, la philosophie et le dessin. A la renaissance du ballet chez les nations modernes, on se montra beaucoup moins exigeant. L'action mimée, qui au XVIIIe siècle se produisit chez nous, comme chez les anciens, dans toute son homogénéité, s'aida, pendant le XVIIe siècle, du secours des paroles récitées et chantées, et ne fut, à vrai dire, qu'un demi-ballet. Du reste, point de théâtres publics pour le ballet, avant l'ouverture de l'Opéra. Le ballet, à cette époque, est l'amusement des cours. Les Rois, les Reines et la première noblesse tiennent à honneur de se signaler par un talent, souvent très réel, dans cet art de la danse estimé à si haut point. Henri IV, dont la vie fut pourtant bien remplie, raffola des ballets et des mascarades. En 1592, il fait représenter devant lui le ballet des *Chevaliers français et béarnais*; puis viennent le ballet de la *Mariée* (1600), le ballet des *Saisons* (1602), celui des *Coqs*, dansé à Nancy par Madame, sœur du Roi; la *Folie des folles* (1605), les *Tire-laines*, les *Oublieux*, les *Filous* (1607), les *Échecs* (1609), et nombre d'autres dont la nomenclature serait oiseuse. Henri IV, très grand danseur dans les bals, ne joua pas de personnages dans les ballets; il se contentait, comme l'avait fait Henri III, de se mêler aux danses générales, quand l'action était terminée et lorsque les acteurs se confondaient avec les spectateurs.

Le grave ministre Sully était l'ordonnateur de ces représentations, qui se passaient soit au Louvre, soit à l'Arsenal, où le Grand-Maître avait fait bâtir un spa-

cieux théâtre. C'était Madame, sœur du Roi, qui dressait Sully au métier de courtisan, pour lequel, de son propre aveu, il était fort neuf. « Elle eut la bonté, dit-il, de me mettre de toutes les parties, et je me souviens qu'elle voulut bien m'apprendre elle-même le pas d'un ballet qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence. »

Le principal danseur de ces fêtes royales était François de Bassompierre, qui fut maréchal de France sous Louis XIII et qui nous a laissé de si curieux mémoires. Il raconte qu'à Monceaux, secondé par MM. d'Auvergne, de Joinville, de Sommerive, de Grammont, de Schomberg et de Saint-Luc, ils dansèrent à l'improviste le ballet des *Barbiers* pour se moquer du Roi, « qu'une carnosité avait mis entre les mains des gens de ce métier pour s'en faire panser. » Un autre jour, le Roi, escorté d'un groupe des siens, s'en va courir les rues en masque avec la Marquise de Verneuil, qui, à tout instant et devant tout le monde, démasquait le Roi et le baisait. (*Mémoires de l'Estoile.*) Peu de temps avant sa mort, Henri IV fit danser un ballet au dauphin (le jeune Louis XIII), qui avait alors neuf ans ; « et parce que c'eust été une fête assez mélancholique (dit Bassompierre) s'il n'y eust eu que ses petits-enfants qui en eussent été, le Roi commanda que les galants de la cour en dansassent un immédiatement avant le sien ; ce que nous fîmes. »

La grande salle du Louvre où se donnaient les ballets était longue de 125 pieds et large de 45 ; elle avait trois étages de galeries. Le Roi et la Reine étaient assis, sur une estrade élevée de trois marches, sous un

dais de velours cramoisi semé d'or et bordé de crépines et franges or et argent. Voici ce qu'était la mascarade des *Échecs,* reproduite, il y a quelques années, à l'Opéra, dans la *Magicienne* d'Halévy : Des hommes masqués étendent sur le sol un grand échiquier de toile, divisé en cases blanches et rouges d'un pied et demi de largeur ; puis les violons commencent à sonner, et deux personnages habillés à l'espagnole, une baguette à la main, se placent sur des escabeaux en face l'un de l'autre. Alors se font les entrées, composées d'enfants représentant les pions du jeu, lesquels se placent sur leurs cases après avoir dansé un pas. Les cavaliers, les fous, font à leur tour leurs entrées, puis les Rois et les Reines ; une danse générale a lieu après que les deux Espagnols ont touché toutes les pièces de leurs baguettes, et terminé ainsi la partie. Le ballet des *Singes* était un ballet bouffon. Il commençait par l'entrée du magnifique messire Gobemagne, grand Confalotier de l'île des Singes, vêtu de jaune, la barbe épaisse et large, portant un falot à la main. Trois esclaves turcs à gros turbans le suivaient en dansant et en jouant du violon. Gobemagne se transformait tout à coup en un jeune Maure qui évoquait une troupe de pages à flambeaux, et jusqu'à quinze personnages jouant du violon en dansant.

Après cet ensemble et l'entrée dansée par Alcine et les Naïades, on voyait arriver des pots de fleurs animés et des hiboux grotesques de six à sept pieds de hauteur. A ce divertissement succédait l'entrée de deux grandes violes et de deux moulins à vent qui s'avan-

çaient de front en faisant virer leurs ailes. Au sommet des moulins on apercevait une tête de meunier enfarinée et mouvante. Ensuite se présentaient devant Alcine douze chevaliers enchantés, dont M. le Duc de Vendôme était le chef. Parmi ces chevaliers, on comptait M. de Cramail, le Baron de Termes, MM. de la Châtaigneraye et de la Roche-Guyon, MM. de la Ferté et de Sainte-Suzanne. A un signal donné par le Roi, les Chevaliers venaient offrir la main aux dames désignées, et la représentation finissait par un bal général où se mêlaient les acteurs et les spectateurs. Les principaux inventeurs et rimeurs de ces ballets furent, sous Henri IV, Bertaut, Porchères, La Roque et quelques grands seigneurs, comme les Ducs de Guise, de Vendôme, de Nemours, MM. de Rohan et de Montmorency.

Deux ans après la catastrophe de la rue de la Ferronnerie, le jeune roi Louis XIII, que nous avons vu, dès l'âge de neuf ans, faire ses premières armes comme danseur de ballets, se livrait avec passion à son goût pour la danse, goût qui fait un si singulier contraste avec le sombre caractère que l'histoire lui prête. En 1612, on joua devant lui le ballet des *Courtisans et des Matrones*, qui est une satire de la vie des jeunes gentilshommes de la cour, perdus de dettes et peu délicats sur les moyens d'abuser les sots marchands qui leur font crédit. Un tailleur a recours aux sergents, qui présentent le mémoire au débiteur :

Il a fourni habits de drap d'Espagne,
Le manteau propre à la campagne,
Avec un double arrière-point.

Il a fourni de la soie perlée, deux douzaines d'aiguillettes, les roupilles des laquais, des bas de soie de Milan, galon et clinquants, passements, manteau doublé de peluche, serge de Florence, etc. Au tailleur se joignent bientôt la cabaretière, le parfumeur, qui a vendu les gants d'Espagne, ambre musc et civette pour les collets, huile à blanchir les mains, eau d'Auge, poudre d'Ypres et d'iris; la lingère du palais, qui a fraisé et godronné le mauvais payeur. Le chef des sergents déclare au courtisan qu'il ne l'emprisonnera pas s'il veut le gratifier de deux pistoles. Après le sergent, c'est le commissaire qui demande quelques écus, qu'il obtient. Il renvoie alors les créanciers et danse avec le gentilhomme et sa femme, qui, pour finir, le battent et sortent pour faire place aux grandes entrées du ballet.

La même année, le jeune Roi de onze ans figure de sa personne dans le grand bal de la *Reine Marguerite*, donné pour l'arrivée à Paris du Duc de Pastrana, ambassadeur d'Espagne. La salle du Louvre était entourée de gradins en forme d'amphithéâtre, où étaient assises toutes les dames de la cour et, à leurs places, sur des fauteuils, la Reine mère et Madame, sœur aînée du Roi. Sur les six heures du soir, on joua les branles, et le Roi dansa le premier branle avec Madame, qui ensuite dansa les *Canaries* avec le Marquis d'Elbeuf. Mlle d'Aumale alla prendre l'hôte de la cour, le Marquis de Pastrana, qui dansa la gaillarde avec elle, *de fort belle disposition, avec le manteau et l'épée*. Cette fête, toutefois, n'était qu'un bal.

Le mardi gras de l'année 1616, Louis XIII dansait

une entrée dans un ballet représenté à Tours. En 1617, il jouait à Paris un rôle complet dans le ballet de la *Délivrance de Renaud*, musique du sieur Guédron, intendant de la musique de Sa Majesté. C'est le Duc de Luynes, premier gentilhomme de la chambre, qui représentait le héros de la *Jérusalem délivrée*. Sous le charme de la magicienne Armide, il paraissait d'abord endormi sur un lit de fleurs, au milieu d'une grotte creusée dans la montagne. Au dessus et autour de la grotte enchantée, on voyait les douze démons du feu, desquels le Roi faisait partie. Le librettiste accompagne son œuvre de la note suivante, à propos du choix de ce rôle par le Roi : « Ce ne fut pas sans raison que le Roi voulut se couvrir de flammes, car, outre que Sa Majesté voulait faire voir à la Reyne sa femme (il avait épousé à quatorze ans, en 1615, Anne d'Autriche) quelque représentation des feux qu'il sentait pour elle, il se vestit encore de la sorte à desseing de tesmoigner sa bonté à ses sujets, sa puissance à ses ennemis et sa majesté aux étrangers. »

Le Roi, pour représenter Renaud, portait une jupe tout enrubannée, une toque de velours surmontée d'un petit plumet, une fraise et un justaucorps à la mode du jour. Il était masqué, comme tous les autres personnages. M. de la Roche-Guyon, démon de la chasse, avait une tête de sanglier pour coiffure, et le Comte de la Rochefoucauld, démon de la vanité, était coiffé de plumes de paon. Le rôle d'Armide était joué par le comédien Marais. Belleville, dit Turlupin, conduisait le groupe des démons. En 1618, on donna le

grand ballet du *Roi*, à seize entrées, où Louis XIII figura dans toute sa gloire d'artiste. En 1619, il joua un nouveau rôle de danseur dans le ballet de *Tancrède*, qu'écrivit M. de Grammont par son ordre, en collaboration avec Porchères. M. de Luynes représentait encore le principal personnage de l'action. Dans ce nouveau divertissement, appelé, comme le précédent, le grand ballet du Roi, le rôle de Louis XIII est désigné par ces mots : *le chef des chevaliers des aventures.* Le Roi avait dans son quadrille MM. de Liancourt, d'Humières, d'Elbeuf, de Rohan, de Soissons, et le grand-prieur de France. Les décors et les costumes de cette pièce étaient d'un luxe inouï. On voyait, parmi les personnages dansant, Pan et ses satyres, les dieux bocagers, les monstres armés, les puissances de l'enfer vêtues de simarres de tabis battu d'or et coiffées de couleuvres, *avec bracelets de petits vipereaux de bouquetterie.* Les trois Parques portaient des robes d'argent mouchetées de soie noire. Tancrède fendait de son glaive les cyprès enchantés et se désolait en entendant les gémissements de Clorinde. Les vers récités étaient de Bordier, qui avait la charge de la poésie auprès de la personne du Roi. Les habits des démons et des monstres, et toute la pyrotechnie, étaient l'œuvre d'un certain Morel, *très habile aux feux d'artifices.*

La Reine eut aussi son *grand ballet*, où figuraient toutes les plus belles Princesses et Dames de la cour. Ce ballet avait pour auteur Bertaut. La profusion de pierreries dont les femmes étaient parées fut telle, que l'hyperbolique historiographe Pierre Mathieu dit

que sans le secours des lumières on eût vu assez clair dans la salle, tant ces pierreries éclataient. Le Roi demanda au nonce du Pape, qu'il avait auprès de lui, ce qu'il lui semblait d'un tel escadron. Ce sont beautés, répondit le nonce, qu'il faut regarder, comme les rayons du soleil, en ligne oblique, car tout autre rayon est périlleux (1).

En 1621, Louis XIII dansait le ballet d'*Apollon*, composition dans le genre noble et poétique ; quelques années plus tard, en 1626, nous le voyons figurer dans une action grotesque, le *Grand Bal de la douairière de Bilbao*, paroles de Bordier, suivie de *Maître Galimathias*, par l'Estoile. Voici en quels termes comiques l'amoureux de la douairière chante les attraits de sa belle :

Elle a dans chaque bras une fosse à noyaux.
Une meute de chiens jappe dans ses boyaux ;
Son esprit en amour est un vieil protocole,
Et, sans rien déguiser, son visage est un plat
Où pour charmer les cœurs ses beaux yeux ont l'éclat
Des prunes de Brignolle.

C'est là que l'on vit (pour la première fois sans doute) des danseurs à double face, masqués par devant et par derrière, représentant d'un côté de jeunes femmes et de l'autre d'horribles vieilles. Le Roi fut si content de son succès chorégraphique dans cette farce, qu'il en donna une seconde représentation à l'Hôtel-de-Ville.

C'est cette même année 1626, année de folle gaîté

(1) P. Mathieu, liv. V.

pour la cour, que le favori du Roi, le pauvre Chalais, qui avait figuré, auprès de son maître, dans tous les divertissements, fut condamné à mort et exécuté par l'ordre du cardinal de Richelieu. On dansa, cette année-là, beaucoup plus que les autres, car, outre les deux ballets que nous venons de nommer, on joua encore le *Naufrage heureux* et le *Pouvoir des femmes*. Pour se consoler de la mort de Chalais, Monsieur, frère du Roi, qui avait lâchement abandonné celui qui s'était perdu pour lui, dansa, l'année suivante, un ballet qui a gardé son nom.

En 1630, le grand succès de la saison fut pour le ballet des *Goutteux*, imaginé par le Duc de Nemours. Ce Prince chorégraphe, affligé de la goutte au point de ne pouvoir marcher, se fit apporter sur un fauteuil pour tenir son rang dans l'action. Après le ballet du *Bureau des rencontres* et celui du *Bureau des adresses*, joués en 1631, nous remarquons le ballet des *Modes*, cadre ingénieux qui réunissait dans une même représentation toutes les danses et tous les costumes en usage en France depuis le règne de Charles VII. On y voyait la Pucelle d'Orléans à côté de la belle Ferronnière et autres contrastes des plus piquants.

Lorsque le Duc de Puylaurens fut arrêté par Gordes, capitaine des gardes, pour être conduit à Vincennes, il répétait, dans le cabinet du Roi, un rôle dans un ballet composé par Sa Majesté elle-même. Le Roi ne sourcilla point devant cette mesure rigoureuse du Cardinal ; il se contenta de remplacer Puylaurens par Brillon, l'un de ses gentilshommes, pour ne point gâter

l'ordonnance de son ballet. Ce détail de la vie d'artiste de Louis XIII nous est révélé par Bassompierre et par Monglat.

Nous avons les programmes des ballets de Louis XIII jusqu'à l'année 1643, année de sa mort. Les deux derniers sont la *Fontaine de Jouvence* et le *Libraire du Pont-Neuf ou les Romans*. Depuis 1638, le Roi ne jouait plus de personnages et il se contentait des danses graves dans les bals de la cour; mais les ballets occupaient toujours la première place dans les affections de ce souverain, que les historiens nous représentent pourtant comme le plus ennuyeux et le plus ennuyé de tous les hommes. Louis XIII, dans son intérieur, n'était rien de cela. Il était lettré, excellent musicien, peintre habile, et il raffolait de la danse. Les faits parlent, et je ne les invente point. Ce fut Louis XIII qui établit les maîtrises pour les professeurs de danse. Il était réservé à Louis XIV de créer, en 1663, l'Académie royale de danse en la ville de Paris, et de s'en déclarer le protecteur.

Ces spectacles de la cour étaient fort suivis, et il fut un temps où l'on y entrait sans billets, simplement en prononçant le nom d'une personne ayant ses entrées au Louvre. Les abus devinrent tels que le Cardinal de Richelieu, après plusieurs aventures qui occasionnèrent des scandales, même à son propre théâtre, quand Bois-Robert introduisit la petite Saint-Amour à une répétition de *Mirame*, le Cardinal, dis-je, décida que personne ne serait plus admis sans une carte personnelle. M. Victor Fournel, dans sa récente publication

des *Contemporains de Molière*, nous dit qu'à ces représentations de la cour, les personnes de marque occupaient les tribunes, et les ambassadeurs un banc près de la scène. Le reste de la salle, formant parterre, était rempli par des siéges que chacun se disputait. On servait aux dames connues des rafraîchissements et on leur offrait, comme aujourd'hui, des petits bancs. Les abbés, les prélats, les cardinaux, le nonce et le légat assistaient assidûment aux représentations.

Le roi Louis XIV, non moins passionné que son père pour les ballets, dansa, pour la première fois, sur le théâtre de la cour, en 1651, à l'âge de treize ans. Ce fut le ballet de *Cassandre*, représenté au Palais-Cardinal, qui lui servit de pièce de début. Benserade, auteur du programme rimé, débutait aussi par cet ouvrage, Benserade qui devint pendant dix-huit ans le fournisseur assidu de ce genre de poésie galante. L'imprimeur de la brochure dit, dans la préface, que « ses presses se trouvent toutes glorieuses de ce qu'en obéissant à leur souverain, elles ont l'honneur de continuer l'emploi que leur a autrefois donné, en de pareils sujets, le Roi défunt son père, de triomphante mémoire. » Ce ballet de *Cassandre* avait pour cadre un sujet bouffon où paraissaient deux grotesques populaires, l'*Apollon du Pont-Neuf* et *Caquet Bon-Bec la poule à ma tante*, annonçant l'arrivée de Cassandre à la cour du roi Guyon. Louis XIV faisait la troisième entrée, accompagné des Marquis de Richelieu et de Villequier, puis, à la onzième entrée, il dansait le *Tricotet*, en compagnie de MM. de Richelieu, de Saint-

Aignan et de Villequier. Il est plaisant de voir Louis XIV débuter par le grotesque, lui qui fut plus tard si noble et si solennel en toutes choses, et qui disait en voyant les tableaux flamands : « Otez-moi ces magots ! »

Il prit bientôt sa revanche dans deux actions plus dignes : les *Fêtes de Bacchus* et le ballet royal de la *Nuit*, divisé en quatre parties ou quatre veilles.

A sa première entrée il était costumé en heure. La flatterie du poëte annonçait ainsi cette entrée aux spectateurs :

Voici la plus belle heure et dans tous les cadrans
La première dessus les rangs.
Cette heure est précieuse, et l'on ne doit songer
Qu'au soin de la bien ménager.
Elle est certainement plus utile qu'aucune,
Et c'est d'elle en effet qu'on parle chaque jour,
Quand on dit si souvent que pour faire fortune
Il ne faut qu'une heure à la cour.

Monsieur, frère du Roi, ainsi que les Ducs d'York et de Buckingham, réfugiés en France depuis la révolution d'Angleterre, jouaient des rôles dans ce ballet.

En l'année 1654, nous voyons le Roi paraître dans les *Noces de Thétis et de Pélée*, comédie italienne, puis dans le ballet des *Proverbes* et dans le ballet du *Temps*. En 1655, ce sont les mascarades qui dominent ; Louis XIV danse la première de ces folies chez le cardinal Mazarin, la seconde chez la princesse Palatine, la troisième chez la Reine d'Angleterre, et, la même année, il danse au Louvre le ballet des *Plaisirs*, paroles de Benserade. La première partie de ce divertissement représentait les délices de la campagne, et

la seconde les plaisirs de la ville. Louis XIV y faisait sa première entrée, habillé en berger. Monsieur, frère unique du Roi, représentait l'un des parents de la mariée du village, escortée des Marquis de Villeroy et de Rosny, sous des habits rustiques. A la douzième entrée, le Roi reparaissait en Égyptien. Dans la seconde partie du ballet, Sa Majesté jouait le rôle d'un *débauché*. On le voyait sortir d'un cabaret, simulant l'ivresse. Voici les vers que nous lisons dans ce ballet; ces conseils s'adressaient à un jeune monarque de dix-sept ans :

Evitez la débauche, Sire;
Passe pour la fragilité!
. . . .
Il n'est ni censeur ni régent
Qui ne soit assez indulgent
Aux vœux d'une jeunesse extrême
Et, pour embellir votre cour,
Qui ne trouve excusable même
Que vous ayez un peu d'amour;
Mais d'en user comme cela
Et de courir par-ci par-là,
Sans vous arrêter à quelqu'une;
Que tout vous soit bon, tout égal,
La blonde autant comme la brune,
Ha! Sire, c'est un fort grand mal!

La plus belle entrée pour le Roi, dans ce ballet des *Plaisirs*, était celle du Génie de la danse. Sa Majesté la faisait seule, sans être entourée de coryphées. « Place à ce demi-dieu qui triomphe aujourd'hui! » disait le personnage déclamant. Le ballet finissait par un bal général où tous les invités prenaient part.

L'*Amour malade* fut le ballet le plus goûté en l'année 1657. La partie récitée était également de

Benserade. Le Roi y dansa plusieurs entrées. L'argument était celui-ci : Deux grands médecins, le Temps et le Dépit, consultent sur la maladie dont l'Amour est affligé, en présence de la Raison qui lui sert de garde. Ils ordonnent pour remède un ballet facétieux divisé en dix entrées, comme en autant de prises, après chacune desquelles l'un des consultants chante quelques vers. Le ballet achevé, l'Amour confesse le soulagement qu'il a reçu.

En 1658, Louis XIV parut dans le ballet d'*Alcidiane*, tiré du roman de *Polyandre*. On y vit Lully et Beauchamps, Mlles de la Barre et Bergerotti, cantatrices en renom, figurer à côté du Roi, avec MM. de Richelieu, de Rosny, de la Guiche et de Villeroy. En 1660, le Roi danse à l'hôtel de ville de Saint-Jean-de-Luz ; en 1661, il introduit Mlle de la Vallière, alors âgée de seize ans, dans le ballet des *Saisons*, qu'il danse à Fontainebleau. L'année suivante, Mlle de la Vallière devint la maîtresse du jeune Roi. Dans ce ballet des *Saisons*, Madame représentait le personnage de Diane, et la belle La Vallière une simple nymphe. Ce qu'il y a de plus bizarre, c'est que le Roi faisait le rôle de Cérès en jupe courte et en culotte collante de soie blanche. Mlle de Mancini, l'une des cinq nièces du cardinal Mazarin (probablement Hortense), figurait aussi parmi les danseuses. Voici les vers singuliers que l'un des récitants disait au public à l'entrée de Mlle de Mancini :

Cette petite muse en charmes, en attraits,
N'est à pas une inférieure;
Aussi pas une jamais
N'eut l'esprit et le sein formés de si bonne heure.

En 1663, le Roi dansa le ballet des *Arts*, en présence des Reines, et il le reproduisit cinq fois de suite du 18 janvier au 22 février; la même année, il dansa à Vincennes les *Noces du village*, mascarade en douze entrées. Dans ce ballet, Louis XIV faisait la huitième entrée, costumé en fille de village. Il portait un masque, comme toujours, et, sous sa jupe très écourtée, on voyait une culotte de soie blanche avec souliers de satin blanc à larges bouffettes. Le personnage parlant faisait en face au Roi le compliment suivant :

Voici la gloire et la fleur du hameau.
Nul n'a la teste et plus belle et mieux faite,
Nul ne fait mieux redouter sa houlette,
Nul ne sait mieux comme on garde un troupeau ;
Et quoiqu'il soit dans l'âge où nous sentons
Pour le plaisir une attache si forte,
Ne croyez pas que son plaisir l'emporte :
Il en revient toujours à ses moutons.
A son labeur il passe tout d'un coup
Et n'ira pas dormir sur la fougère,
Ni s'oublier auprès d'une bergère
Jusques au point d'en oublier le loup.
Ce n'est pas tant un berger qu'un héros,
Dont l'âme grande applique ses pensées
Au soin de voir ses brebis engraissées,
En leur laissant la laine sur le dos.

C'est par l'ordre du Roi que Molière écrivit, en 1664, le ballet du *Mariage forcé*, dans lequel voulut danser Sa Majesté. La première représentation eut lieu au Louvre le 29 janvier, et la seconde le 31 du même mois, dans le salon de la Reine mère. La même année, le Roi sollicita de nouveau les applaudissements de la cour dans la mascarade du *Capitaine* et dans les

Amours déguisés, qu'il dansa sur le grand théâtre du Palais-Royal. Voici un aperçu de ce dernier ballet, composé par le président De Périgny, qu'on voulut opposer à Benserade, dont le noble auditoire se fatiguait. Après une dispute sur leurs mérites réciproques, Vénus et Pallas conviennent de prendre Louis XIV pour arbitre :

Les mortels n'ont besoin que de le regarder
Pour savoir que c'est lui qui leur doit commander.

Vénus envoie chercher sur la terre les Amours, qui circulent dans le monde sous cent déguisements. Les rameurs qui emportent Marc-Antoine sur son vaisseau à la suite de la belle Cléopâtre sont des amours déguisés. Ce sont aussi des amours qui, vêtus en suivantes de Proserpine, aident Pluton à l'enlever. La Reine représentait Proserpine. Les amours empruntaient les jolis visages de Mlle de Nemours, des Duchesses de Sully, de Créqui, de Luynes et de Foix. Le Roi jouait le rôle de Renaud dans les jardins d'Armide. Mme de Montespan figurait dans cette action sous le costume d'une nymphe maritime. Le poëte, pour se monter au ton de la galanterie du jour, reproche à l'Amour d'avoir choisi pour la plonger dans l'Océan cette charmante blonde, lorsque autour d'elle tout est en feu. Les madrigaux du président n'empêchèrent pas le ballet des *Amours déguisés* de faire un fiasco complet. Louis XIV y éprouva comme danseur son premier et son unique insuccès. Cet événement ne l'empêcha pas pourtant de tenter de nouveau la for-

tune et de danser au Palais-Royal, en janvier 1665, le ballet de la *Naissance de Vénus*, poésie de Benserade; en février, une mascarade de dix entrées, puis un ballet à neuf entrées, improvisé pour une soirée à Villers Cotterets.

En 1668, le Roi joua un rôle dans le *Carnaval*, qui fut exécuté d'abord dans ses appartements, puis à Saint-Germain. En 1669, il dansa le ballet de *Flore*. Le Roi ne parut pas dans les entrées de la *Princesse d'Élide*, ni dans celles de *Monsieur de Pourceaugnac*, que Molière joua à Saint-Germain, à Chambord et à Versailles. Pourtant on remarque, parmi les danseurs de ces intermèdes, Monseigneur, M. le Prince de la Roche-sur-Yon, la Princesse de Conti et autres grands personnages de la société intime du Roi. Même abstention dans les *Amants magnifiques* et dans le *Bourgeois gentilhomme*, joués à Saint-Germain et au château de Chambord. C'est le 2 mars 1669 que Louis XIV paraît avoir dansé son dernier ballet (celui de *Flore*); c'est précisément l'année où Racine fit jouer sa tragédie de *Britannicus*, dans laquelle se trouvent les fameux vers que l'on suppose avoir décidé le Roi à ne plus monter sur le théâtre :

> A disputer des prix indignes de ses mains,
> A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

Il existe, en effet, une coïncidence de date entre ces deux faits; mais Racine, si bon courtisan, n'aurait certes pas eu l'imprudence de risquer sciemment une pareille allusion, et Louis, élevé dans l'admiration

de l'art de la danse, n'aurait jamais pris pour lui ce mauvais compliment. La vérité, la voici. Le Roi avait alors passé trente-un ans; il prenait du ventre et ne pouvait plus montrer cette agilité que l'on avait jadis tant admirée en lui. Il ne voulait pas risquer sa réputation d'artiste qui était fort grande et se faire éclipser par les jeunes gens sous les yeux des dames dont il briguait les faveurs. En 1675 on reprit la mascarade du *Carnaval*, et ce fut un simple gentilhomme qui dansa au lieu et place du Roi. Si le Roi avait rougi de son passé d'artiste, il n'aurait pas assurément fait rejouer cette pièce devant lui. Les Princes et les Princesses continuèrent d'ailleurs de danser dans les ballets, jusqu'à ce que les mêmes raisons qui avaient éloigné le Roi de la scène les en écartassent à leur tour. A cette époque, du reste, les ballets deviennent l'un des éléments de succès des théâtres publics, du moins comme intermèdes, et les ouvrages de Molière et de Racine entrent aussi pour une grande part dans les représentations données à la cour.

Jusqu'à la dernière année du règne de Louis XIV, on joua des ballets dans les résidences royales, quoiqu'en proportion moindre, à cause de l'importance que prenaient la littérature dramatique et l'opéra. La danse, pour regagner le terrain perdu, s'introduisit dans une foule de pièces de théâtre, où le chant voulut également avoir sa part. Cet amalgame, que nous ne comprenons plus, nous étonne quand par hasard nous voyons remettre à la scène, de nos jours, le squelette de quelques caprices de Molière, comme *Psyché* ou les

Fâcheux, dépourvus de leurs entrées chantées ou dansées. C'est comme si l'on exposait sous nos yeux un tableau de Véronèse ou de Rubens après en avoir fait disparaître les couleurs. D'autre part, si l'on reproduisait les intermèdes tels qu'ils furent composés, le public d'aujourd'hui n'est pas assez instruit pour pouvoir goûter cette représentation archaïque.

Les termes des lettres patentes du roi Louis XIV pour la création d'une académie de danse disent assez l'importance qu'on attachait alors à cet art : « C'est l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps, et par conséquent l'un des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher non-seulement, en temps de guerre, dans nos armées, mais encore, en temps de paix, dans les divertissements de nos ballets. » Le Roi se plaint qu'il s'est introduit dans la danse un grand nombre d'abus ; que beaucoup d'ignorants ont tâché de la défigurer et de la corrompre, ce qui fait que peu de gens de qualité sont capables de figurer dans les divertissements de la cour. Parmi les nouveaux académiciens on remarque Galant du Désert, maître à danser de la Reine ; Prévôt, maître à danser du Roi ; Renaud, maître à danser de Monsieur; Raynal, maître à danser du Dauphin.

Un fait qui semble aujourd'hui presque incroyable, et qui parut alors très galant et très naturel, se produisit dans les circonstances suivantes : le 19 juillet 1682, le jeune Prince de Dietrichstein, fils aîné du Prince de ce nom, grand-maître de l'Impératrice d'Allemagne, dansa seul, dans le *Persée* de Quinault et

Lully, une entrée de ballet à Paris, à l'Opéra. Il se présenta masqué et remplaça, sans que le public en sût rien, l'un des principaux maîtres employés par l'administration. Le manuscrit de Parfait, qui raconte cette aventure, dit que le jeune Prince se distingua si bien, qu'il fut admiré de tout le monde et que Monsieur, qui avait été prévenu, vint le voir avec une grande compagnie de seigneurs.

Le ballet ne prit toutefois que plus tard, au théâtre de l'Opéra, le développement qu'on aurait pu espérer du goût du Roi et de la protection qu'il accordait aux danseurs. Les artistes des théâtres publics étaient, selon toute probabilité, inférieurs aux artistes grands seigneurs. Les premiers qu'employa Lully furent recrutés dans les professeurs de danse et les prévôts de salle de Paris, parmi lesquels Saint-André, Favier et Lapierre, élève de Beauchamps. Le fameux Pécourt, fils d'un courrier du Roi, fut, en 1673, la première illustration de la chorégraphie. Cet amant adoré de Ninon débuta dans *Cadmus* et succéda à Beauchamps comme maître de ballets de la cour et de l'Opéra. C'est lui que La Bruyère met en scène sous le nom de Bathyle : « Où trouvez-vous, je ne dis pas dans l'ordre des chevaliers, que vous dédaignez, mais même parmi les farceurs, un jeune homme qui s'élève si haut en dansant et qui fasse mieux la cabriole ? Pour celui-là, la presse y est trop grande, et il refuse plus de femmes qu'il n'en agrée. » L'Étang, Balon et Blondy, qui ont laissé de grandes renommées, ne parurent, le premier qu'en 1676, les deux autres qu'en 1691.

Jusqu'en l'année 1681, aucune danseuse ne s'était montrée sur la scène de l'Opéra. Les rôles féminins étaient toujours joués par des hommes masqués et *enjuponnés*. Mlle de La Fontaine fit voir la première au public un frais et gracieux visage, au lieu et place d'une ridicule figure de carton peint. Pendant onze années elle enchanta ses admirateurs, et termina sa vie dans un couvent. Mlles Pesant, Carré et Leclère débutèrent, à côté de Mlle de La Fontaine, avec des fortunes diverses. Mlle Leclère, la seule qui se distingua, réussit surtout dans les entrées des opéras intitulés *Proserpine*, *Persée* et *Phaéton*. Mlle Subligny, fille de l'avocat Subligny, auteur de la *Folle Querelle*, cette parodie d'*Andromaque* qui fit passer de si mauvais moments à Racine, Mlle Subligny hérita de la vogue de Mlle de La Fontaine. Elle était petite et vive, avait une taille charmante et de très beaux yeux. On louait sa grâce et sa modestie. Élisabeth Dufort, plus connue sous le nom de Babet Dufort, n'entra à l'Opéra que vers l'année 1695, et mourut dans les premières années du siècle suivant. Elle laissa la réputation d'une jolie femme et d'une danseuse très légère ; elle excella surtout dans les pas d'Arlequine.

Mlle Desmâtins, qui fut depuis une virtuose du chant, débuta dans la danse, où elle obtint des succès. C'était une belle fille, un peu commune de formes, très bornée comme intelligence. Elle avait été laveuse de vaisselle à l'auberge du Plat-d'Étain. Lorsqu'elle quitta la danse pour se livrer à l'étude du chant, ce fut Marthe Le Rochois qui lui donna des leçons pour

jouer le rôle d'une amante abandonnée. « Mettez-vous bien dans la situation, lui disait Marthe : si vous étiez délaissée par un homme que vous aimeriez avec passion, que feriez-vous ? — Ma foi ! repartit la belle, je chercherais bien vite un autre amant. — En ce cas, repartit Le Rochois, je crois que nous perdons toutes deux nos peines. »

L'habitude de la bonne chère fit engraisser la belle Desmâtins, à ce point qu'elle résolut de se débarrasser à tout prix de ce surcroît de santé. Elle but du vinaigre, et se ruina ainsi la voix et l'estomac. L'embonpoint persistant, elle se fit enlever par un chirurgien quinze livres de graisse, et mourut des suites de cette opération. Cette dernière anecdote, rapportée par Castil-Blaze, me paraît quelque peu hasardée.

Il y eut, comme on voit, des artistes de quelque renom dans la danse au XVIIe siècle ; mais cet art n'avait pas fait encore les progrès qu'au siècle suivant il dut à Dupré, qu'on appela le grand Dupré, à Vestris, à Noverre, à Gardel, à Mlles Sallé et Camargo.

Quinault avait pourtant deviné le secours que la danse pouvait apporter au genre de l'Opéra. Tous ses plans sont disposés pour le plus riche développement de cet élément nouveau. *Cadmus*, *Phaéton*, *Armide* sont des modèles de programmes intelligents ; mais la rareté des sujets, l'inexpérience des maîtres empêchèrent que les idées du poëte ne fussent convenablement traduites. « A la place des idées grandes et nobles de Quinault, dit Cahuzac dans son *Traité de la Danse*, on a substitué une exécution maigre, de petites

figures mal dessinées, un coloris misérable, et par malheur cette exécution, malgré sa faiblesse, a paru suffisante, dans les premiers temps, à des spectateurs que l'habitude n'avait pas encore instruits. Le moyen que ceux qui exécutaient ne fussent pas contents d'eux-mêmes en voyant tous les spectateurs satisfaits ! »

La danse qu'enseignaient Beauchamps et Pécourt, sous Louis XIV, était, comme la musique, monotone et sans caractère. On connaissait déjà les danses basses et hautes, mais les pas graves et terre-à-terre étaient plus en usage que les temps élevés. La *chaconne,* très pratiquée alors, avait une mesure bien marquée et un mouvement modéré. Le pas de chaconne se composait d'un mouvement sauté et de deux pas marchés sur la pointe. La *pavane*, venue d'Espagne, mettait les danseurs en présence l'un de l'autre, et ils semblaient faire la roue comme des paons. Dans les bals, le gentilhomme la dansait avec la cape et l'épée, les gens de justice avec leur longue robe, les dames avec leurs robes à queue traînante. La pavane d'Espagne, dit Thoinet Arbeau dans son *Orchésographie*, se danse par mesure binaire, en marchant d'abord, puis en démarchant. La *gaillarde* participait des deux genres et se dansait tantôt terre-à-terre, tantôt en cabriolant, sur un air à trois temps gai. C'est Pécourt qui donna toute sa grâce au menuet. Brossard range le *passe-pied* parmi les menuets, et le définit un menuet double, dont le mouvement est plus vite. La *courante*, la *sarabande,* la *passacaille*, comme le *menuet* et le

passe-pied, comportaient une mesure à trois temps; les *bourrées*, les *gigues*, les *canaries*, une mesure à deux temps.

Les ballets de cour et de théâtre furent taillés sur le modèle français dans les diverses capitales de l'Europe, tantôt sérieux, tantôt comiques. Ainsi, à Modène, en 1652, on représenta, devant les archiducs Ferdinand-Charles et Sigismond, une action mimée d'*Achille à Scyros*, et, vers le même temps, on donnait à Turin le ballet du *Tabac*, avec des entrées de fumeurs et de priseurs, où l'on passait en revue des Turcs, des Maures, des Espagnols et des Indiens. Le Duc de Savoie fit composer une action galante sur la prééminence de la couleur gris de lin, qui était la couleur de la Duchesse sa femme, et, par contraste, il voulut divertir ses hôtes avec une bouffonnerie où les danseurs représentèrent des poules et des coqs. Les poules chantaient en italien, et les coqs leur répondaient en français, tout cela avec un *cocorico* imitatif en refrain.

En Allemagne, l'Électrice de Bavière compose un *Sapate* pour le Duc, son mari, sur le sujet des *Armes d'Achille*, et, en Angleterre, le dogme protestant s'incarne dans le *Triomphe de la Vérité*, réfugiée en cette île bienheureuse, où elle ouvre aux nations les portes du paradis.

Le véritable ballet d'action, qui se développe sans emprunter le secours du chant et du récit, ne paraîtra qu'au siècle suivant.

CHAPITRE XXXI.

—

XVII[e] SIÈCLE.

—

THÉATRE ESPAGNOL.

I.

Guillem de Castro et son œuvre. — Montalban.
— Mira de Mescua. — Guevara.

Philippe II, en mourant, avait dit de son successeur : « Dieu, qui m'a donné tant d'États, m'a refusé un fils capable de les gouverner. » — « Tout est à moi ! » disait à son tour le Comte d'Olivarès, le futur favori du futur beau-père de Louis XIV, au moment où Philippe III, de ses lèvres pâles et tremblantes, baisait le crucifix de Charles-Quint et de Philippe II, prêt à rendre l'âme comme son père et son aïeul. Deux favoris ignorants ruinèrent en Espagne la politique, l'industrie et l'agriculture; mais leur action malfaisante ne put s'étendre ni sur la littérature dramatique ni sur la peinture, qui produisirent à ce moment les plus riches moissons qu'à aucune époque elles eussent jamais données.

Le goût du théâtre existait à l'état de passion dans la masse du peuple espagnol. Depuis les grands jus-

qu'au soldat déguenillé et au pauvre mercenaire, chacun apportait son ducat ou son cuarto aux receveurs des corralès et s'asseyait dans une loge ou se tenait debout au *patio*, prêt à jeter son orange ou son concombre à la tête des comédiens s'ils ne traduisaient pas noblement les rôles dont le poëte en vogue les avait chargés.

Ni le soulèvement de la Catalogne, ni la perte du Portugal, ni la cession du Roussillon à la France ne diminuèrent la fureur des masses pour les représentations scéniques. Si, dans la réalité de la vie, l'honneur de l'Espagne était humilié par les défaites, l'homme du peuple retrouvait dans les vers de ses poëtes les splendeurs de ses épopées chevaleresques et les trésors de ses conquêtes indiennes. Sobre et content sous son manteau troué, ce n'était pas dans ses habits, mais dans ses sentiments et dans ses paroles qu'il étalait son orgueil. Aujourd'hui, le mendiant musulman, qui regarde avec dédain l'ambassadeur chrétien passant dans son carrosse de gala, peut nous donner une idée de l'Espagnol en ces temps de détresse publique. Rien pour lui n'avait changé. Le monde de ses comédies était pour lui le vrai monde. Le gouvernement se mourait, mais la nation conservait encore un vestige de vitalité; elle obéissait à un mouvement acquis, dû à l'impulsion d'un autre âge. Ce goût pour les arts, et surtout pour le théâtre épique et chevaleresque, se prolongea jusqu'à la fin du règne de Charles II, c'est-à-dire jusqu'à la dernière année du XVIIe siècle. Philippe III construisit plus d'églises que

de théâtres ; mais Philippe IV fut réellement un protecteur éclairé des arts, et, malgré ses défaillances politiques, on doit lui savoir gré de son esprit, de son goût et de l'aide qu'il prêta aux grands artistes et aux grands littérateurs de son temps.

Les classificateurs du théâtre espagnol au XVII[e] siècle divisent en deux groupes, arbitrairement et sans raison, les auteurs de cette brillante période, à laquelle ils donnent pour chefs d'école Lope de Vega et Calderon. Ils appellent aussi auteurs du premier ordre : Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon, Rojas, Alarcon et Moreto, et, sous la dénomination de théâtre de second ordre, ils comprennent tous les autres écrivains contemporains ou successeurs immédiats : Solis, Matos Fragoso, Diamante, Bances Candamo, Cañizarès. Cette division, sans être absolument juste, nous paraît moins arbitraire que l'autre.

La vérité est que tous ces poëtes, au moins ceux appelés de premier ordre, ont une valeur personnelle et se trouvent à peu près contemporains. Quand meurt Lope de Vega, en 1635, Alarcon et Tirso sont déjà cèlèbres depuis quinze ou vingt ans, Calderon est âgé de trente-cinq ans, Rojas de trente, Moreto termine ses études à l'université d'Alcala. On a voulu aussi diviser ces dramatistes par nationalités provinciales et distinguer une école valencienne, une école sévillane, une école madrilène. A l'école de Valence de ce temps appartiennent le chanoine Tarrega, auteur de la *Enemiga favorable ;* Gaspar de Aguilar, père de douze comédies louées par Cervantès et par Lope ; Don

Guillem de Castro y Bellvis, le créateur du *Cid* espagnol. Ce dernier écrivain mérite que l'on donne quelques moments à l'examen de sa personnalité et de son œuvre.

Don Guillem de Castro y Bellvis appartenait à l'une des plus illustres familles de Valence. Il mena une existence très agitée. D'abord capitaine de la compagnie des cavaliers de la Côte, il passa ensuite à Naples, puis revint à Madrid, où il sut gagner la faveur du Comte-duc d'Olivarès, qui, lui accorda une pension, car il était fort pauvre quoique bien né. Sa réputation de poëte, qui était grande, lui valut divers emplois et charges lucratives, qu'il perdit par suite de son caractère hautain et peu sociable. Il mourut dans le plus profond dénûment, à Madrid, en 1626, à soixante-deux ans. On l'enterra par charité dans le cimetière de la Couronne-d'Aragon. Lope de Vega dédia plusieurs de ses ouvrages à son ami Don Guillem, qui, de son côté, dédia plusieurs des siens à la fille de Lope, Marcela. Le *Laurier d'Apollon*, poëme du Phénix d'Espagne, mentionne Guillem de Castro dans les termes les plus élogieux. Il compare son génie à la foudre, et ses vers à l'or et au bronze éternel. L'édition originale du théâtre de Guillem de Castro, imprimée à Valence en 1621-1625, comprend vingt-quatre comédies et forme deux parties. D'autres comédies furent publiées séparément, d'autres encore sont restées manuscrites. Dans son ensemble, l'œuvre de Guillem de Castro est très peu connue, les pièces originales étant devenues introuvables, et les éditions

modernes n'en ayant reproduit qu'un très petit nombre, une dizaine tout au plus.

La comédie qui porte pour titre la *Force de l'habitude* (*la Fuerza de la costumbre*) est l'une des plus curieuses :

« Que veut dire ceci ? demande le jeune Don Félix à sa mère ; quel changement dans la maison, qui passe subitement de la tristesse à la joie ! pourquoi quittez-vous le deuil pour des habits de fête ?

—Écoute, mon fils, répond Doña Costanza. Je vivais à Saragosse avec mon père, Don Juan de Urrea, lorsqu'à l'église je vis un jeune homme étranger ; il était de l'illustre famille de Moncade ; je ne pus m'empêcher de remarquer son air distingué. Mon père l'accueillit dans notre maison ; il me fit la cour et se fixa dans notre ville ; une fille naquit de notre union secrète, qui fut bientôt découverte. Il se battit avec mon frère et fut obligé de s'éloigner. Ce gentilhomme, qui est aussi ton père, emporta notre fille, et toi, je te fis élever à Saragosse. Vingt ans se passèrent. Mon père mourut il y a six mois ; j'en donnai avis à Don Pedro, mon époux, pour qu'il vînt me retrouver ici, et je l'attends aujourd'hui. »

Bientôt en effet paraît Don Pedro de Moncade, amenant avec lui sa fille Hippolyte en costume de cavalier. Doña Hipolita met un genou en terre et baise la main de sa mère, fort étonnée de ce travestissement dont elle demande compte à son mari. « Je l'ai élevée ainsi depuis son enfance, répond Don Pedro, et dans mes campagnes elle n'a pas plus quitté mon côté que

cette épée. Je l'ai vue grandir au milieu du bruit des armes. Elle est forte et vaillante et n'a qu'un regret: c'est de n'être qu'une femme. »

Doña Costanza présente Don Félix à son père, très étonné de le voir en habit de séminariste : « Voudrait-il donc entrer en religion? — Non, répond la mère ; mais, pour le conserver toujours auprès de moi, je l'ai élevé ainsi ; je ne veux pas qu'il aventure le bonheur que je me suis promis. — Vous êtes une femme trop craintive ! — Je suis mère ! »

Don Pedro espère que son fils saura vaincre cette timidité qui enchaîne sa valeur. « Allez, mon fils, quitter cette robe, et prenez les habits d'un gentilhomme : Hipolita reprendra les habits de son sexe. Don Félix ne me quittera plus, je lui apprendrai à se conduire comme un homme qui porte une épée. »

Don Pedro interroge le gouverneur de son fils pour savoir si la timidité du jeune homme est l'effet de sa nature ou de son éducation. Le gouverneur raconte que dans son enfance il avait un caractère altier ; mais sa mère, qui craignait pour lui, a réprimé son naturel. Il a passé sa vie avec les demoiselles, apprenant à travailler comme elles ; sa mère l'a efféminé ; on l'envoyait prier quand le tonnerre grondait. « Craindre Dieu est une vertu, interrompt Don Pedro, mais craindre les hommes est une lâcheté. — Jamais votre fils, seigneur, n'a monté un cheval ni tenu dans sa main un fleuret ! » Don Félix reparaît en habit court et ceint d'une épée qui le gêne fort. Hipolita l'accompagne, vêtue en femme, s'embarrassant à chaque pas dans les plis

de sa longue robe et ne pouvant se tenir en équilibre sur les hauts talons de ses *chapinès*. Un laquais marche derrière elle et porte son épée; cette épée, Don Pedro la donne à son fils, au grand regret de la belle Hipolita, qui s'écrie : « Pour la dernière fois, mon épée, je veux baiser dévotement la croix de ta poignée ! Si je ne devais obéissance à celui qui t'enleva de mes mains, je saurais bien te défendre et te garder. » — « Mon fils, dit Don Pedro à Félix, sachez à quoi cette épée vous oblige. Elle ne doit vous quitter qu'avec la vie, car l'honneur est votre première loi. Défendez d'abord votre foi de chrétien, puis votre Roi. Cette lame ne doit pas sortir du fourreau pour des causes légères; mais si elle en sort, elle n'y doit rentrer que pure comme elle en est sortie. »

Un grand bruit se fait entendre à la porte de la maison, au milieu duquel on distingue un cliquetis d'armes. Don Pedro sort pour voir quelle est la cause de cette rumeur. Don Félix a peur, et il consent à garder les chaussures à hauts talons de sa sœur, pendant qu'Hipolita accompagne son père dans la rue, après avoir ressaisi sa rapière. Don Pedro donne asile chez lui à un jeune homme qu'accompagne sa sœur, Doña Leonora. Don Félix, malgré sa timidité, devient subitement amoureux de la belle étrangère, pendant que Don Luis, le frère de Leonora, est vivement frappé de la beauté d'Hipolita. Le père de Don Félix se réjouit de l'impression produite sur le cœur de son fils, car s'il devient amoureux il aura du courage.

C'est ainsi que s'engage au premier acte la double

action de la comédie de Guillem de Castro, qui se développe dans les autres actes avec beaucoup d'animation, ce qui amène une série de scènes très habilement dialoguées. Don Félix donne à sa sœur une leçon de broderie, et Hipolita à son tour se substitue à son frère qui prend une leçon d'armes, pour lui montrer comment on manie un fleuret avec grâce. Voulant éprouver son fils, Don Pedro le place la nuit en embuscade dans une rue, et il vient lui-même, couvert d'un manteau, l'attaquer l'épée à la main. Doña Leonora et Hipolita paraissent à leur balcon et reconnaissent Félix, qu'elles complimentent sur sa valeur. Mais un gant que laisse tomber Leonora est ramassé par le jeune Octavio, qui l'attache à son chapeau et défie Don Félix de venir l'y prendre. Après bien des tergiversations, le jeune poltron acquiert enfin du courage, et il se réhabilite en blessant son adversaire et en rapportant à la belle Leonora, qu'il épouse, le bienheureux gant taché du sang de son rival.

On croit que Guillem de Castro a tracé son propre portrait dans l'une de ses pièces ayant pour titre : *los Mal Casados de Valencia* (*le Mauvais Ménage de Valence*). Par la forme et par le fond, cette comédie est d'une moralité plus que douteuse. On y voit un Don Alvaro qui ramène de voyage et installe dans la maison de sa femme, et sous le nom de page, une concubine déguisée en homme ; Valerian, le Pylade de ce Don Alvaro, poursuit de son amour la femme de son ami, pendant que sa femme à lui Valerian en fait autant pour Don Alvaro, qui se trouve ainsi empêtré dans une

triple intrigue amoureuse. On y voit les bizarres soupçons que jettent dans l'esprit d'Hipolita l'amitié de son mari pour son page, ses plaintes à la justice, l'intervention des alguazils et le denoûment plus curieux encore que l'action de la pièce, denoûment qui amène la rupture légale de son mariage. Tout cela constitue un amalgame bien étrange, et ne fait pas, il s'en faut de beaucoup, une bonne comédie.

Le Fat, ou *el Narciso en su opinion*, est le modèle qui servit à Moreto pour écrire son *Joli Don Diègue* (*el Lindo Don Diego*). — *La Pitié dans la justice* n'est autre chose que le sujet du *Venceslas*, que Rotrou emprunta à Francisco de Rojas, et que Rojas avait pris dans Guillem de Castro Le *Parfait Gentilhomme* (*el Perfecto Caballero*) est une comédie où Castro a voulu retracer la perfection de l'éducation chevaleresque. Don Juan Cintellar raconte au Roi qu'il a appris lui-même à son fils à manier un cheval et à tirer l'épée. A vingt ans, après l'avoir fait communier le jour du saint patron de l'Espagne, il lui a ceint l'épée au pied de l'autel, et lui a donné ces conseils : « Fils, souviens-toi qu'il y a un Dieu et qu'il est la cause des causes. Ne fréquente que des gens de qualité comme toi, car une mauvaise compagnie pervertit la noblesse et ternit l'honneur. Confie tes secrets à un seul ami. Ne joue pas ; mais si tu joues, joue loyalement et paye de même. La loyauté et la parole tenues sont les bases de l'honneur. Fuis les femmes ; mais si tu les fréquentes, traite-les noblement et n'abuse pas de leur compagnie. Sers bien le Roi à la guerre. Dans

la paix, si des causes sérieuses te contraignent à te battre, ne fuis pas quand tu seras attaqué, et si tu attaques, meurs ou tue ! Sois reconnaissant si l'on te rend service, et venge-toi si l'on t'offense. Pour garder un secret, fais une forteresse de ton cœur. Si tu es pauvre, ne te marie pas ; pourtant, si tu te maries, cherche la richesse dans la vertu, et la beauté dans la bonne renommée. »

Le *Solliciteur pauvre*, qui, repoussé pour son extérieur plus que modeste, s'impose et arrive aux honneurs dès qu'il a l'esprit de se vêtir de velours et d'entourer son cou d'une chaîne d'or, contient de très bonnes scènes et des passages pleins de mots charmants. Le *Comte d'Alarcos*, le *Comte de Irlos*, la *Naissance de Montesinos*, sont des romans de chevalerie mis en action. Le *Meilleur des Époux*, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, sont des *autos sacramentalès*, composés dans la manière de ceux de Lope. *Tromper en se trompant* est encore une imitation de la comédie d'intrigue du grand poëte, qui créa ce genre en Espagne. Telle est, dans son ensemble, l'œuvre de ce Guillem de Castro à qui Pierre Corneille emprunta sa belle tragédie du *Cid*.

Le docteur Juan Perez de Montalban, dans son livre intitulé *Para Todos*, cite les noms de soixante-quatorze auteurs dramatiques, contemporains de Lope de Vega, parmi lesquels il figure lui-même pour une soixantaine de pièces, quoiqu'il soit mort à trente-six ans. Ceux de ses ouvrages qui obtinrent le plus de succès sur les théâtres de Madrid sont : la *Femme constante*, un

Châtiment en deux vengeances et l'*Honneur avant la vie*. Il faut reconnaître de grandes qualités dans les comédies portant pour titre : *Accomplir son devoir*, la *Modiste de Biscaye*, les *Amants de Teruel; Comme père et comme Roi; Ce que sont les jugements du ciel.* Montalban imita complétement Lope de Vega, son maître et son ami. Ses plans sont généralement ingénieux, compliqués et développés avec beaucoup d'adresse. Ses *galants* ont la noblesse et la courtoisie de ceux de Lope; mais ses héroïnes se rapprochent plutôt des créations de Tirso de Molina par leur liberté d'action et de langage. On loue le style de Montalban, qui a de la force, de la vérité, et qui se distingue par une certaine verve comique.

Si on lui passe l'emploi, un peu trop fréquent, du *cultisme*, le docteur Mira de Mescua mérite une place honorable dans cette école. Il obtint les éloges de Cervantès, de Montalban et d'Augustin de Roxas. Ses comédies le plus en renom sont: *Galant*, *vaillant et discret;* la *Roue de la fortune*, le *Phénix de Salamanque; Inès de Castro*, le *Riche avare*, l'*Esclave du démon*. Mira de Mescua fut pillé à plaisir par ses contemporains et ses successeurs.

Luis Velez de Guevara n'eut pas moins de renommée que le docteur Mira de Mescua. Ses ouvrages, fondés la plupart sur les histoires chevaleresques, sont empreints de vigueur et d'audace. Son meilleur drame est intitulé : *Régner après la mort*. C'est la mise en scène du touchant épisode d'Inès de Castro.

Le *Blason des Guzman* et le *Potier d'Ocaña* sont

deux drames très intéressants, pleins de fierté et d'intérêt dramatique. La *Lune de la sierra* servit de modèle à Rojas pour écrire son *Garcia del Castañar*. Guevara est aussi l'auteur original du *Diable boiteux*, imité et arrangé par Le Sage. Ce titre de gloire en vaut bien un autre.

II.

Tirso de Molina.

Ce poëte éminent, qui rivalise avec Lope de Vega et Calderon, dont il fut le contemporain et l'émule, eut une singulière destinée dans l'histoire de la littérature dramatique de l'Espagne. Vivant, il égala en popularité ses deux illustres compétiteurs, et, quand il fut mort, il tomba dans un complet oubli, après quatorze ans de production incessante. Il avait lui-même abandonné le monde pour entrer au couvent de la Merci de Tolède, où il occupa diverses dignités. Il mourut en 1648, à l'âge de soixante-dix-huit ans, au couvent de Soria, dont, trois années auparavant, il avait été élu commandeur. Les critiques des divers pays de l'Europe au dernier siècle, Nasarre, les deux Moratin, Signorelli, Bouterwek, prononcent à peine son nom ; ils semblent n'avoir pas même connu ses

œuvres. Ce n'est qu'au commencement de notre siècle qu'on remit au théâtre plusieurs de ses comédies, après les avoir prudemment *retouchées*. Le roi Ferdinand VII prit du goût pour ces exhumations poétiques de Tirso, et, par les soins de divers érudits, le monument de l'œuvre fut bientôt dégagé de la poussière qui le recouvrait. On reconnut avec étonnement que, pendant son sommeil de plus d'un siècle et demi, le vieux maître avait moins vieilli que Lope et peut-être que Calderon. Les critiques en crédit de l'Espagne contemporaine, Martinez de la Rosa, Gil de Zarate, Don Agustin Duran, Don Alberto Lista, Don Juan Eugenio Hartzenbusch, ont célébré les mérites du grand dramatiste dans des travaux remarquables qui ont fait loi.

Si l'on en croit son neveu, qui fut en même temps son éditeur, Don Francisco Lucas Avila, Tirso ou plutôt Gabriel Tellez, pour lui rendre son vrai nom, car Tirso de Molina n'était qu'un pseudonyme, aurait écrit, en quatorze ans, quatre cents comédies (Gabriel Tellez n'en avoue que trois cents). Soixante-dix-huit seulement sont venues jusqu'à nous, parmi lesquelles les éditeurs modernes ont fait un choix. L'édition de *Yenès* (Madrid, 1841) et celle de *Rivadeneyra* (Madrid, 1858) reproduisent les plus intéressantes de ces pièces, au nombre de trente-six, appartenant aux différents genres abordés tour à tour par le poëte avec une égale supériorité. Le nombre est suffisant pour qui voudra connaître cet auteur original, que l'on a tant imité. J'ai publié, en 1863, une traduction française

de Tirso, comprenant cinq de ses principaux ouvrages, avec une appréciation critique de l'œuvre dans son ensemble.

On suppose (car, sur la vie de ce grand homme, on en est réduit aux conjectures) qu'avant d'entrer dans les ordres, Gabriel Tellez dut mener une vie très agitée et très accidentée, car il n'est rien de plus romanesque et de plus aventureux que l'histoire des héros qu'il met en scène. L'amour est le pivot sur lequel se meuvent toutes les actions de Tirso. Tour à tour il est tendre, timide, railleur, audacieux, forcené. Dans ces intrigues, fortement nouées, l'homme est toujours le jouet de la femme ; la femme, au contraire, se montre hautaine, vindicative, passionnée, persévérante, et la fortune couronne toujours ses efforts. Tirso est un philosophe qui se plaît à soumettre à l'analyse le détail des passions. Tantôt il les traite dramatiquement, et il s'élève alors aux sommités de l'émotion tragique, tantôt il raille et persifle, et ses mots sont autant de traits acérés qui se succèdent sans merci ni trêve. Le style de cet écrivain est rapide et concis ; il prend tous les tons, toutes les nuances qu'exigent les époques, les lieux, les situations et les personnages donnés. Il se distingue par une pureté irréprochable de diction et par une grande nouveauté dans le tour des phrases.

Un reproche bien singulier que l'on adresse justement à ce poëte ecclésiastique, c'est l'audace de sa plaisanterie, qui parfois passe les limites de la décence ; il se livre aussi un peu trop au *cultisme,* comme tous les auteurs de son siècle.

Ce sont les valets qui, dans la comédie de Tirso, développent la partie satirique, et ces valets peuvent passer avec juste raison pour les plus spirituels de la littérature dramatique espagnole. Leurs plaisanteries sont mordantes et vraies ; le mot n'est pas cherché, sa forme est nette et provoque naturellement le rire. M. Philarète Chasles a appelé quelque part Tirso « un Beaumarchais en soutane : » l'expression caractérise bien un côté du talent de notre auteur, mais il en a d'autres.

Je ne range pas Tirso parmi les imitateurs de Lope de Vega, car, si tous deux ont traité à peu près le même genre, leur façon d'écrire et de dessiner les personnages est bien différente. L'imagination domine dans Lope ; chez Tirso, c'est l'esprit et le sel comique ; Lope fait de la femme une divinité, Tirso plaisante sa légèreté et lui prête parfois une liberté de langage qui ne s'accorde guère avec les idées de galanterie chevaleresque de son époque. Un défaut de Tirso, c'est d'employer trop souvent les mêmes moyens, comme par exemple les travestissements de femme en homme, et les jeunes cavaliers pauvres pour qui de grandes dames dédaignent les Princes et les Rois.

On peut diviser l'œuvre de Gabriel Tellez en trois classes : les comédies de mœurs et d'intrigue, les comédies religieuses, les comédies historiques. A la première série appartiennent : *Marthe la dévote; Aimer par signes; Paroles et Plumes; De Tolède à Madrid*, et d'autres que nous allons examiner avec quelque détail.

III.

Comédies de mœurs et d'intrigue de Tirso de Molina.

Au mois de mai 1819, Don Dionisio Solis fit représenter, pour la première fois, au théâtre de la Cruz, à Madrid, un arrangement ou une *refundicion* de la comédie de Tirso, intitulée *Marta la piadosa* (*Marthe la dévote*) : c'était l'usage en ce temps d'arranger les œuvres des anciens maîtres que l'on ne trouvait pas assez à la mode. C'est sous cette forme que l'ouvrage fut révélé au public, lequel lui fit le meilleur accueil. Depuis, on est revenu à l'original, trop longtemps oublié. La composition de Tirso n'est nullement une comédie de caractère, quoiqu'on ait essayé d'en faire un pendant anticipé du *Tartufe* de Molière et de la *Mojigata* (l'*Hypocrite*) de Moratin. Marta n'emploie la dévotion que comme un moyen de comédie, uniquement destiné à éviter un mariage qui lui déplaît, afin de se conserver à l'amant qu'elle préfère. La dévotion n'intervient que dans les occasions où elle sert à la conduite de l'action, et le public est dans la confidence de l'innocente hypocrisie de la jeune fille. Le plan de la pièce a beaucoup de défauts ; il choque très souvent la vraisemblance ; le caractère de Don Philippe, l'amou-

reux de la femme dévote, est trop indécis et parfois même inexplicable.

Voici le sujet de la comédie. Le vieux Gomez veut marier ses deux filles, Doña Marta et Doña Luisa, au capitaine Urbina et au neveu de ce capitaine; mais le cœur des deux jeunes filles est pris ailleurs. Toutes deux aiment Don Philippe, quoiqu'il ait tué leur frère dans un duel, et que pour ce fait il soit poursuivi par la justice. Ces amours sont fréquents dans la comédie espagnole. Les deux prétendus choisis par le père de Luisa et de Marta sont arrivés des Indes à Illescas, où Gomez va les rejoindre avec ses filles, qu'il fera assister, par la même occasion, aux courses de taureaux. Don Philippe, que Gomez n'a jamais vu, est présent à cette course. L'un des picadorès se trouvant en danger de mort, Don Philippe se précipite dans l'arène l'épée à la main, et il tue le taureau dans toutes les règles, à la grande joie du public. Cet exploit augmente encore l'amour des deux jeunes señoritas, et Marta, menacée de l'hymen du vieux capitaine, déclare à son père que, touchée subitement de la grâce divine, elle a fait vœu de rester fille et de consacrer sa vie à la piété. Le père s'arrête devant cette déclaration.

Pour soutenir son rôle, Marta abandonne alors la soie pour la bure; une basquine à la paysanne suffit à son luxe, et elle passe des journées à visiter les églises et les pauvres dans les hôpitaux. Sa nouvelle vocation lui donne une grande liberté; elle peut aller et venir sans que personne s'en inquiète. Elle pousse l'audace

jusqu'à attirer son amant chez son père, où il se présente comme un étudiant pauvre sollicitant quelques secours d'argent pour achever ses études. Gomez accepte, sous le nom de Don Berrio, le jeune amoureux travesti, et consent à le donner pour professeur de latin à sa fille Marta, qui lui demande cette faveur.

Mais Doña Luisa, qui aime aussi le jeune homme, a parfaitement reconnu Don Philippe sous son déguisement, et elle menace de dénoncer l'intrigue. Pour la calmer, Don Philippe lui jure que c'est elle seule qu'il adore, et que c'est pour se rapprocher d'elle qu'il a accepté la ruse imaginée par Marta. Mais à son tour Marta s'aperçoit du double jeu de son amant, et, après une scène d'emportement, elle appelle à grands cris son père, le capitaine et son neveu, qui s'élancent vers le faux étudiant. Celui-ci, par quelques mots dits à l'oreille de Marta, calme sa fureur amoureuse, et la scène tourne au comique, car la dévote feint de n'avoir ameuté tout ce monde contre le jeune professeur que parce qu'il vient de lui échapper un juron coupable, un vive Dieu ! qui a fort offensé ses chastes oreilles. La dévote, pour dernier exploit, envoie son père à Séville, sur le faux avis qu'une affaire importante l'y réclame, et, pendant ce voyage, elle se dispose à fuir avec Don Philippe ; mais le père, averti à temps, retourne sur ses pas et démasque le projet de sa fille. Tout s'arrange enfin ; Don Philippe, à qui vient d'échoir un gros héritage, obtient la main de la fausse dévote, et le neveu du capitaine épouse Doña Luisa.

On le voit, c'est là plutôt une pièce d'intrigue qu'une

pièce de caractère. On en peut dire autant de la comédie intitulée : *Por el sotano y el torno* (*Par la cave et par le tour*), où le même poëte se propose de peindre le combat de l'amour et de l'avarice dans le cœur d'une jeune femme. C'était une belle et difficile étude à faire, mais cette fois encore l'auteur se jette dans la recherche des incidents romanesques et ne marche pas à l'unité de son but. Doña Bernarda, qui veut engager sa sœur dans un mariage d'argent, n'est pas précisément une avare, mais une femme positive, qui met la richesse au-dessus de l'amour.

La pièce commence avec un grand mouvement. Don Bernardo sauve, dans la bagarre d'une *venta*, une jeune veuve qu'il retrouve ensuite à Madrid, en face de l'hôtellerie où il s'est logé, près de la Puerta del Sol. La belle veuve est malade ; on a besoin d'un barbier pour la saigner. Don Fernando, pendant que l'Esculape est absent de sa boutique, s'empare de sa trousse et se présente chez la veuve. L'arrivée du véritable barbier découvre la supercherie, mais la passion du jeune homme est déclarée, et la veuve n'y est pas insensible. Un billet de Fernando déclare l'honnêté de ses intentions, et un autre billet de Don Duarte, jeune gentilhomme portugais, ami de Don Fernando, fait une semblable déclaration à la sœur de Doña Bernarda, Doña Jusepa, destinée à devenir la femme d'un vieillard riche qui doit *neiger sur son printemps*.

Les deux jeunes gens s'introduisent de nuit dans la maison de la veuve, maison bien défendue puisqu'on n'y arrive que par un tour qui fait communiquer le

dehors avec l'appartement; mais Doña Bernarda évente la ruse et congédie les deux amoureux en leur interdisant le seuil de sa porte. Pourtant le cœur de la belle avare a parlé; elle s'est prise d'amour pour ce jeune audacieux qui l'a sauvée à la *venta* et qui, pour la voir, s'est introduit deux fois chez elle. L'indiscrétion d'un valet apprend à Bernarda que Don Fernando, retiré dans son hôtellerie, au lieu de se désoler de sa déconvenue, passe joyeusement le temps de son exil à s'entretenir avec une dame qui l'y est venu trouver. Doña Bernarda se masque des plis de sa mante et se rend à l'hôtellerie pour voir par elle-même ce qui se passe. Elle assiste, sans être aperçue, à un congé en forme de Fernando à son ancienne maîtresse, et, dans une scène très bien développée, où elle feint de n'être venue que pour défendre à son jeune voisin de la compromettre davantage en se présentant chez elle, elle lui donne de nouvelles espérances, tout en insinuant qu'elle ne peut être à lui puisque sa main est promise à son cousin qu'elle attend.

Le valet Santaren vient, sur ces entrefaites, révéler aux jeunes gens que la cave de l'hôtellerie communique avec celle de la maison de Doña Bernarda, et qu'on peut se joindre par cette voie, puisque celle du tour est interdite. Santaren prévient Jusepa que Don Duarte l'attend à son hôtellerie, et il l'y conduit par le chemin souterrain qu'il a découvert. Doña Bernarda paraît presque aussitôt dans la salle de l'hôtellerie, et, ne reconnaissant pas d'abord sa sœur sous la mante qui la couvre, elle éclate en reproches contre Don

Fernando, qu'elle accuse de courtiser une autre femme malgré l'amour qu'il lui a déclaré. Mais, au son de la voix, Bernarda reconnaît bientôt sa sœur, dont elle ne comprend pas la présence en ce lieu. Jusepa, sans se troubler, répond en portugais et feint de ne savoir ce que cette étrangère lui veut dire. Étonnée, éperdue, Bernarda retourne chez elle, où les jeunes gens lui disent qu'elle retrouvera sa sœur. Elle l'y retrouve, en effet, calme et souriante, travaillant à la clarté d'une lampe. Toute la ruse se découvre enfin, la jeunesse triomphe, le vieux prétendu et le cousin sont congédiés, et les deux sœurs épousent leurs deux amants.

Cette comédie d'intrigue est très bien menée et elle est écrite d'une façon charmante.

Aimer par signes (*Amar por señas*) est encore une pièce très mouvementée où la passion se mêle à la grâce et au comique, et qui donne bien l'idée de la manière originale dont Tirso développe les sujets romanesques. Un gentilhomme espagnol, Don Gabriel de Moncade, est devenu amoureux de Beatriz, l'une des trois filles du Duc de Lorraine. Pour échapper à cet amour sans espoir, il quitte la cour de Nancy, et, suivi de son valet, il chevauche à travers la campagne, où la nuit le surprend. Son valet, Montoya, en cherchant à retrouver son chemin, est attaqué par un homme qui lui vole la valise de son maître. Le voleur vient dire lui-même à Don Gabriel que c'est par l'ordre d'une dame qu'il s'est emparé de son bien, et il lui signifie, de la part de cette dame, qui ne se nomme pas, mais qui veut bien lui avouer qu'elle l'aime, d'avoir à revenir immédiatement

à Nancy et de suivre son messager où il le conduira.

L'inconnu amène le jeune Espagnol dans une auberge où il le laisse seul, enfermé et sans lumière. Avant de disparaître, il déclare qu'il agit par l'ordre de l'une des trois filles du Duc de Lorraine. Don Gabriel ne sait que penser de cette déclaration. La femme qui prétend l'aimer ne peut être Beatriz, qui, le lendemain, doit épouser le Duc d'Orléans ; ce ne peut être sa sœur Clémence, que l'on va marier au Prince Henri; ce n'est pas non plus Armesinde, trop simple pour montrer tant de subtilité. Bientôt deux bougies allumées viennent dissiper l'obscurité de la prison de Gabriel. Ces deux bougies ont été apportées par un tour ajusté dans la muraille, et le tour apporte aussi un encrier, du papier, une plume et une lettre à l'adresse du jeune Espagnol. Cette lettre lui dit que l'examen de sa valise a fait connaître qu'il a laissé une maîtresse en Espagne. On veut qu'il renonce à ce passé et qu'il prenne l'engagement par écrit de rester en Lorraine, de reparaître à la cour et de ne révéler ce secret à personne; celle qui l'aime est l'une des trois plus grandes dames de la Lorraine; c'est à lui de la deviner, car elle ne lui parlera que par signes.

Gabriel, l'esprit tout plein de Beatriz, répond qu'il accepte le pacte, et il jure d'y rester fidèle jusqu'à la mort. Le tour fait son jeu; il emporte le billet et revient garni d'un souper servi, à la grande joie de Montoya, enfermé avec son maître. Un autre billet accompagne le souper et remercie le galant Espagnol de sa réponse courtoise.

Nous passons de la salle d'auberge à la cour de Nancy, et nous voyons la jeune Beatriz distribuer, en signe d'amitié, une agrafe et une croix de diamants à ses deux sœurs. Ces deux bijoux, Gabriel les reconnaît bientôt pour lui appartenir ; ils étaient dans sa valise ; alternativement il croit que Constance et Armesinde, qui les portent à leur corsage, ont voulu ainsi lui faire le signe convenu. Beatriz seule ne lui montre aucun indice ; il se désespère en croyant qu'elle seule le dédaigne. A l'acte suivant, son valet Montoya ayant révélé à Constance toute l'aventure de la salle d'auberge et des lettres écrites, il se voit reprocher son peu de discrétion. Les trois Ducs viennent le quereller, les Princesses l'autorisent à montrer le billet qu'il a reçu et qui se trouve être d'une écriture inconnue. Gabriel, poussé à bout, demande alors qui a donné à Constance et à Armesinde les bijoux qu'elles portent. Beatriz est enfin obligée d'avouer que c'est elle qui a mené toute l'intrigue, et le Duc de Lorraine marie sa fille avec le jeune cavalier pour qui elle a montré tant d'amour.

L'amusante comédie de Tirso intitulée *De Tolède à Madrid* (*Desde Toledo à Madrid*) a été refondue de nos jours par MM. Breton de los Herreros et Hartzenbusch, et reprise, ainsi arrangée, par les théâtres d'Espagne ; mais la première version restera toujours la plus intéressante et la meilleure. Dans *Marthe la dévote*, Tirso nous avait déjà fait faire le voyage de Madrid à Illescas : le chemin est doublé cette fois, et pourtant nous suivons sans fatigue le poëte *de To-*

lède à Madrid. Les incidents de la route sont si variés et si attachants qu'on n'a pas le temps de se plaindre des mules récalcitrantes et des *ventas*, plus peuplées de puces que de poulets et de jambons.

Don Baltasar, poursuivi pendant la nuit par les gens de justice, pour avoir ferraillé avec un homme qu'il a laissé mourant dans une rue de Tolède, prend pour refuge une chambre inconnue dont il trouve la porte ouverte. Personne dans cette chambre, éclairée par une bougie qui semble indiquer que celui qui l'habite n'est pas loin. Baltasar se promène de long en large, puis, harassé de fatigue, il se laisse aller au sommeil, espérant que le bruit de la porte suffira pour l'éveiller quand on entrera. La propriétaire du logis est une jeune fille, qui, se croyant seule chez elle, congédie sa femme de chambre et commence à se déshabiller pour se mettre au lit.

« Dormirai-je, dit-elle, avec le souci qui m'accable? Je vais à Madrid pour me marier, et je n'aime pas ! »

Comme elle se dirige vers son alcôve, elle aperçoit un homme endormi, pousse un cri de frayeur et tombe évanouie, pendant que sa bougie roule à terre et s'éteint. Baltasar croit qu'elle est morte; il la prend dans ses bras et parvient à la ranimer.

« Qui êtes-vous? — Un gentilhomme étranger. » Et il raconte son histoire et comment il est là. Doña Mayor rallume sa bougie. Baltasar trouve son hôtesse charmante; Doña Mayor est séduite par l'extérieur distingué de ce cavalier : « D'où êtes-vous,

seigneur ? — De Cordoue. — Où allez-vous ? — A Madrid. »

Comme la conversation menace de se prolonger, la jeune fille fait remarquer à l'étranger que le jour vient de poindre et qu'il faut partir. Avant de le quitter, elle lui avoue que ses parents veulent violenter son inclination en la mariant à un homme qu'elle n'aime pas. On l'emmène de Tolède. « Quand ? — Ce soir, Madrid va me donner des fers ! »

Ce mot a décidé de son sort. Baltasar ira à Madrid. Lui aussi il devait se marier, mais il a rompu avec sa fiancée, et, pour ce fait, Don Diego, un cousin de Doña Ana, court après lui pour le provoquer.

Au second acte, Doña Mayor, son père et son fiancé sont arrivés à la première étape du voyage, à Olias, petite ville située à deux lieues de Tolède, où la caravane se désaltère. Doña Mayor prétend être morte de fatigue et propose de retourner à Tolède ; ce lourd carrosse qui bondit dans les ornières lui brise les membres ; elle ne continuera la route que si on lui donne une mule, avec une selle de femme. Un jeune muletier amène l'animal réclamé par la voyageuse, qui prend place sur la selle. Elle a reconnu Don Baltasar sous ce déguisement de muletier.

Voilà tout à coup que la damnée mule s'emporte, et le muletier d'emprunt la suit au pas de course dans une direction tout autre que la grande route de Madrid. La mule s'arrête enfin dans un lieu désert, où Doña Mayor s'assied sur l'herbe pour se remettre de son émotion. Elle se recommande au respect de son amant,

qui lui déclare qu'il l'aime avec passion et qu'aussitôt arrivé à Madrid il demandera sa main à son père. Don Luis, le fiancé de Doña Mayor, apparaît tout à coup et reproche à la jeune fille d'écouter les galanteries d'un muletier, qui la déshonore. Baltasar accepte le rôle qu'on lui prête et il se défend en conséquence. « Nous venons tous d'Adam, répond-il, et je puis épouser toutes les femmes la tête haute. » Doña Mayor fait cesser la dispute en ordonnant au faux muletier de se retirer ; puis, se retournant vers son fiancé : « Êtes-vous dans votre bon sens, Don Luis ? Croire que je veuille devenir loueuse de mules ! la jalousie peut-elle vous conduire jusque-là ? Ce garçon m'a sauvé la vie : sans lui j'aurais fait une chute horrible ; mais il est assez simple pour croire que sa race et son patrimoine lui permettent d'aspirer à toute alliance. Pour ne pas le fâcher et pour me divertir, je l'ai laissé dire, lui promettant de prendre des informations. »

Don Luis demande pardon à sa fiancée, et, pendant le reste du voyage, il compte s'amuser de la naïveté du conducteur de mules. Au troisième acte, nous arrivons à Illescas, où Baltasar, pour entraver le voyage, met le carrosse hors de service; mais il est sommé par le cousin de son ancienne maîtresse d'avoir à l'épouser, sous peine de se voir dénoncé à Don Alonso, le père de Doña Mayor. Celle-ci surprend le secret de son amant, et veut le faire arrêter pour le meurtre qu'il a commis à Tolède. Baltasar s'esquive, et Don Luis décide le beau-père à faire la cérémonie du mariage au couvent de Saint-Isidore, avant d'entrer

dans Madrid. Mais Doña Mayor déclare qu'elle ne se mariera que lorsque le muletier sera mis par la justice sous les verrous. Son but est d'empêcher son amant de donner sa main à Doña Ana, la cousine de Don Diego.

Tout à coup le muletier se présente audacieusement chez le père de Doña Mayor, et cette fois sous son habit de gentilhomme. La mort d'un oncle lui donne le titre de marquis et six mille ducats de rente. Quant à Doña Ana, elle se marie de son plein gré à un autre gentilhomme. Les noces de Baltasar de Cordoue et de la belle Doña Mayor sont fixées à un jour prochain. « Voilà, dit Baltasar, ce qui se passe de Tolède à Madrid, quoique le voyage soit court. »

La comédie de Tirso intitulée *Paroles et Plumes* (*Palabras y Plumas*) est d'un tout autre genre que celles que nous venons d'analyser, bien qu'elle appartienne aussi à la classe des comédies d'intrigue. Don Fernando de Zarate s'est approprié en partie les deux premiers actes de cette pièce dans sa comédie qui porte pour titre : *Quien obra mas habla menos*. *Paroles et Plumes* est au fond une espèce de drame héroïque, où l'amour et les idées de jeunesse et de dévoûment sont représentés sous les couleurs les plus brillantes et les plus sympathiques. Tirso avait un faible pour cette composition, qui est en effet l'une de ses meilleures.

La scène de cette action est à Naples, sous le roi Ferdinand Ier, de la maison d'Aragon. Mathilde, princesse de Salerne et cousine du Roi, rassure son

fiancé Prospero, prince de Tarente, sur les assiduités d'un jeune cavalier espagnol, que l'on dit fort amoureux d'elle. Le Prince, dans son dépit, conseille à Mathilde d'accorder sa main au pauvre gentilhomme, car elle trouvera de la sorte un valet dans son mari. Sans doute, ce jeune fou n'aurait pas donné à grands frais une course de bagues aux portes du palais de la Princesse s'il n'avait rien à espérer d'elle. Prospero se vante d'avoir, pour le carrousel qui a lieu ce jour même, fait magnifiquement orner de plumes les habits de gala de ses pages, en l'honneur de Mathilde, et d'avoir, en toutes circonstances, dit à celle qu'il aime de douces et bonnes paroles.

« Enfin, répond en souriant la Princesse, je dois à Don Inigo des actions accomplies dans le dessein de me plaire, et à vous, Prince, des plumes et des paroles. Mais, comme je vous aime, je fais plus de cas d'une plume que je tiendrais de vous, que de tout ce que peut entreprendre ce jeune insensé, qui se ruine pour s'attirer un regard. »

Le carrousel a lieu, et bientôt nous voyons rentrer chez lui le jeune cavalier, suivi de son valet Gallardo, qui le sermonne. Inigo jure de haïr désormais Mathilde, et il défend à son valet de jamais prononcer son nom devant lui. Sirène, sa sœur, cherche à le consoler de son chagrin. Il raconte en ces termes son histoire avec la Princesse de Salerne :

« Lionel de San Severino, prince de Salerne, mourut laissant une fille unique et un neveu, les deux compétiteurs de ses États Rugero, neveu du

Prince défunt, s'empara de Salerne. Le Roi intervint et se prononça en faveur de Mathilde. Ma joie fut si grande, que je conviai à des fêtes tous les gentilshommes du pays. Je les ai appelés à courir aujourd'hui la bague aux portes du palais de ma dame. J'ai fait planter devant sa demeure le cartel et les prix qu'éclairaient, la nuit, cent torches embrasées, et je me suis présenté dans la lice ce matin au lever du soleil. Je parus au son des trompettes et des clairons, entouré de mes parrains, et je vis sur les balcons de Naples les dames, qui semblaient les fleurs de ces jardins. Le Prince de Tarente entra dans la lice, couvert de plumes et d'or. Il courut avec moi la première lance, et son cheval, s'étant abattu, il roula sur le sable. Je descendis de cheval, l'aidai à se relever, lui témoignant combien me contrariait sa disgrâce, puis nous montâmes ensemble sur l'estrade de la Princesse. L'ingrate m'attribua tout le mal. Je me retirai et partis sans prendre congé de personne. Voilà, ma chère Sirène, la récompense de mes services, de ma confiance et de mon amour ! »

Le Prince de Tarente reproche à Inigo, lui pauvre gentilhomme, ruiné par ses folies, de vouloir disputer la main d'une parente du Roi à un Prince du sang royal, quand il sait bien qu'il ne saurait l'obtenir ni du Roi ni de Mathilde. Le jeune homme rappelle que le Roi de Naples doit la conquête de ses États à Ruy Lopez d'Avalos, qui vint d'Aragon se mettre à son service, et que ce Ruy Lopez d'Avalos est son père, à lui pauvre gentilhomme, vivant à sa fantaisie, aban-

donné de tous et sans rien demander à personne. Il aime Mathilde avec humilité, et il n'ose pas même le lui dire.

La Princesse de Salerne, dans une promenade en mer, voit son bateau renversé d'un coup de vent, et elle est menacée de perdre la vie dans le naufrage. Don Inigo se jette à l'eau et ramène sous son toit la Princesse évanouie.

« Sirène, dit-il à sa sœur, donne-lui ton linge le plus fin et le plus parfumé. Adieu ! — Mais où vas-tu, frère ? voilà le soleil qui se couche ! — Sirène, le plus grand service que je puisse lui rendre, c'est de lui épargner le chagrin de me voir. — Au moins, quitte ces habits tout ruisselants d'eau ! — Va auprès d'elle, chère sœur, et ne t'occupe pas de moi. Adieu ! »

Après cet exploit, le feu prend à la maison d'Inigo. Il a été allumé par les agents de Rugero, qui espèrent ainsi se défaire de Mathilde. Le Prince de Tarente ne s'occupe que de se mettre lui-même en sûreté ! Don Inigo se précipite au milieu des décombres et préserve, pour la seconde fois, la Princesse.

« Tu es blessé ! lui dit Sirène en le voyant sortir des flammes. — Qu'importe ? répond-il, je l'ai sauvée ! »

Au second acte, Mathilde, compromise dans une conspiration, est exilée de Naples et voit tous ses biens consfisqués. Pendant ce temps, Don Inigo, réduit à la misère par ses sacrifices, vit retiré dans sa pauvre masure de campagne, son dernier asile, déjà ravagé par l'incendie. Il ne sait rien du malheur de Mathilde.

« La flamme vorace, lui dit son valet, ne nous a

laissé, Monsieur, qu'une misérable masure, une arquebuse, une épée et un bouclier, deux bonnets, une croix et un couteau. — Ne m'importune pas davantage, interrompt le jeune homme ; le ciel l'a voulu ainsi. Je regrettais ma dernière ressource pour ma sœur, mais par bonheur, Laura, son amie, touchée de ses malheurs, lui a généreusement offert chez elle un abri qu'elle a accepté ! Une seule chose me fâche : c'est que le frère de Laura, Rugero, soit l'ennemi le plus acharné de Mathilde. C'est lui qui l'a dénoncée au Roi. — Très bien, Seigneur ! elle est cause de l'incendie de notre maison, et voilà que vous regrettez encore cette femme abominable ! — Ah ! je l'aime plus que jamais ! — Moi, Monsieur, je troquerais toute une flotte chargée de femmes, pour un morceau à mettre sous la dent ! »

En attendant que les temps prospères reviennent, Don Inigo se propose d'aller à la chasse, et Gallardo ira vendre le gibier au marché de Naples. La Princesse de Salerne, dépouillée de ses biens et bannie du royaume, est en fuite pour gagner la frontière. Le Prince de Tarente l'a lâchement abandonnée, de peur de se compromettre ; elle est seule, à pied, sans un serviteur ; toutes les portes se ferment devant elle. Don Inigo court au-devant de Mathilde et lui offre sa pauvre maison pour passer la nuit. Le lendemain il aura des chevaux, et il l'accompagnera, de peur de fâcheuses rencontres. Puis il ordonne tout bas à son valet d'aller acheter ce qu'il faut pour le souper de Mathilde. Gallardo déclare qu'il n'y a plus rien à vendre

au logis, à moins que les lavandières n'achètent les cendres de la maison pour couler la lessive. « Tiens, va vendre mon manteau ! s'écrie le jeune amoureux. — O saint Martin d'amour ! répond le valet émerveillé, si vous aviez fait pour Dieu la moindre partie de ce que vous faites pour cette femme, on vous aurait canonisé ! »

Pendant que Don Inigo accueille de son mieux la Princesse exilée, le Roi fait visite à Laura, la sœur de Rugero, qui a donné asile à Sirène, et tout d'abord il est frappé de la beauté de la jeune Espagnole, qu'il voit pour la première fois.

« Sirène, lui dit-il, l'Espagne a résumé en vous toutes ses perfections. Heureux celui qui occupe vos pensées ! L'aimez-vous ? est-il de bonne maison ? — Jusqu'à présent, Sire, j'ignore ce que c'est que l'amour. »

Le but du Roi est de proposer à Laura de la marier au Prince de Tarente, qu'il va nommer général de ses armées et qui renonce à Mathilde. Laura avoue au Roi qu'elle aime Don Inigo d'Avalos, le frère de Sirène. Le Roi l'écoute à peine, et c'est toujours à Sirène qu'il pense et qu'il répond.

« En vérité, Sirène, je m'étonne qu'étant si belle vous soyez sans amour ! »

Puis, ramené au sujet de sa visite, il a bientôt abandonné les intérêts du Prince de Tarente, et il trouve tout naturel que Laura aime Don Inigo : c'est un brave soldat, un gentilhomme distingué, le fils d'un général illustre, enfin c'est le frère de Sirène ! Le Roi donnera

à Don Inigo la place qu'il avait destinée au Prince de Tarente, et il quitte la maison de Laura, après avoir fait à Sirène une déclaration des plus tendres. Rugero va lui-même annoncer à Don Inigo que le Roi le comble de ses grâces, à condition qu'il épousera Laura. Quant à lui, Rugero, il a l'ordre de se mettre à la poursuite de Mathilde et de l'arrêter. Mais le jeune Espagnol n'abandonnera pas la Princesse persécutée. Quand tous ces ingrats la délaissent, il aime mieux être son valet que le plus grand monarque du monde. En vain Mathilde le presse d'accepter les dons du Roi et le mariage qu'il lui offre, il guidera la Princesse jusqu'à la frontière, malgré les défenses royales.

Don Inigo met en sûreté la Princesse et revient dans sa masure. « Monsieur, lui dit son valet, nous voilà de retour aussi florissants que nous sommes partis. Puisque nous avons sauvé cette femme, il me semble qu'elle aurait bien pu nous offrir l'hospitalité dans le château de Rojano, où on l'a reçue. Arrivés au milieu de la nuit devant ce château maudit, nous y voyons entrer Mathilde qui nous laisse à la porte comme des enseignes! *Cuerpo de Dios!* nous aurions été des muletiers d'amour, que le Duc son cousin nous aurait au moins payé le transport. —Imbécile! répond le pauvre amoureux, qui trouve toujours des raisons pour excuser sa belle, un gentilhomme comme moi pouvait-il paraître devant le Duc dans cet accoutrement? —Enfin, Monsieur, répond Gallardo à son maître, puisque nous voici de retour sur les décombres de notre Ilion embrasée, Votre Grâce n'a plus qu'à aller tuer des

lapins pour nous faire vivre ! » Et il lui présente l'arquebuse, le dernier bien qui lui reste. Un messager arrive tout à coup annoncer à Inigo que la Princesse de Salerne est rentrée en grâce auprès du Roi et que le Prince de Tarente est parti en ambassade pour la ramener à la cour. « Cher Liseno, dit le jeune homme en serrant la main du messager, pardonnez-moi si, pour cette bonne nouvelle, je ne vous récompense pas comme je le désirerais. Cette arquebuse est tout ce qui me reste, c'est la reconnaissance du pauvre; le présent est semblable au maître; prenez et croyez que si j'étais Roi, je ne vous donnerais pas davantage en vous donnant mon royaume. Eh bien! Gallardo, que dis-tu de ceci ? ajoute Don Inigo quand le messager est parti. — Je dis, Monsieur, que nous voilà sans arquebuse et que les lapins sont en sûreté! — Ciel! s'écrie l'amoureux dans l'extase de sa joie, fais éclater tout tes feux! Soleil, Mathilde a reconquis sa principauté de Salerne, étends un tapis d'or sur ces superbes monts! Étoiles, formez un diadème pour Mathilde triomphante! Que l'eau tombe en rosée parfumée! Oiseaux, saluez-la de vos chants! Poissons, rompez votre éternel silence pour louer sa beauté! Soleil, étoiles, lune, montagnes, vallées, vous qui avez secondé mon entreprise, toutes vos joies réunies n'égaleront jamais la mienne! »

Et le valet, parodiant la poétique apostrophe de son maître, s'écrie à son tour : « Ciel! Don Inigo a donné l'arquebuse, et nous n'avons pas un morceau à mettre sous la dent, à moins que vos étoiles ne tirent sur les

lapins ! Soleil, avec ta lumière, fais-moi le plaisir de chercher son bon sens, à qui, je le crains bien, il faut dire adieu ! Lune, étoiles, que diable nous avons vous fait pour que vous nous donniez tant d'amour et pas du tout d'argent ? Oiseaux, dites à mon maître que je suis incapable de le nourrir plus longtemps ! Poissons, venez me trouver, et, quoique nous ne soyons pas en carême, je vous dirai deux mots. Soleil, étoiles, lune, montagnes, vallées, répétez avec moi que celui qui a donné notre arquebuse est un insensé ! »

Don Inigo court au-devant de Mathilde, que ramène du château de Rojano le prince Prospero de Tarente. La Princesse annonce au jeune homme que le Roi veut lui donner un époux de sa main. « Qui sait m'entendre, ajoute-t-elle, connaît la valeur du présent qu'il me fait. Je veux, Don Inigo, que vous assistiez à mon mariage. Si vous avez conservé quelque affection pour moi, je vous attends à Naples. — Comment ! qu'est-ce que cela veut dire ? — Monsieur, murmure tout bas Gallardo, ce sont les balles de notre arquebuse. — Mais, Princesse, pourrais-je savoir quel est cet époux ? — Le Roi, répond le Prince de Tarente, sait que j'aime la Princesse, et c'est lui-même qui veut nous unir. » Mathilde et le Prince s'éloignent et laissent Don Inigo dans le plus profond étonnement. « C'est ainsi qu'elle me traite ! s'écrie-t-il ; c'est ainsi qu'elle récompense mon amour ! Ciel ! tant de services, tant de constance, tant de biens perdus, ma maison incendiée ! ingrate à ce point ! et je vis encore ! et elle veut que je paraisse à ses noces ! et elle épouse cet homme tout vent, tout

plumes et tout paroles ! J'irai au rendez-vous que tu me donnes, Mathilde, et l'on nous verra tous deux être jusqu'à la mort, toi ingrate, moi loyal ! »

Don Inigo se trouve en effet au palais de Naples quand le Prince de Tarente et Mathilde se présentent devant le Roi. Pressée par le souverain de déclarer si elle consent à tenir la parole qu'il a donnée pour elle en promettant sa main, elle répond que sa vie est aux ordres du Roi. Mais, avant de se marier comme avant de mourir, on doit mettre ordre à ses affaires. Or elle veut régler certains comptes restés trop longtemps en oubli. « Allons, expliquez-nous cette énigme ! – Que Votre Majesté me dise d'abord si le débiteur doit payer dans les mêmes espèces qu'il a reçues ?— Sans doute ! — Alors les paroles se doivent payer en paroles, et les œuvres en œuvres. Prince de Tarente, dans mes jours de félicité vous m'avez obligée avec des promesses, et dans l'adversité votre affection s'est montrée prodigue de paroles : je ne vous dois que des paroles et des plumes. »

Puis, présentant Don Inigo au Roi, la Princesse ajoute : « Voici Don Inigo d'Avalos, qui me sauva trois fois la vie : il est juste qu'il prenne possession de ce bien que je lui dois. »

Le Roi consent au mariage, et il ajoute :

« Puisque aujourd'hui chacun paye ses dettes, je veux m'acquitter envers Sirène. Qu'elle soit mon épouse et Reine de Naples ! »

Cette comédie, dont ma sèche analyse ne peut donner qu'une idée imparfaite, est, selon moi, l'un des

chefs-d'œuvre de Tirso. Les traits du sentiment le plus délicat et de l'esprit le plus franc s'y trouvent exprimés dans le plus beau style qu'il soit possible d'imaginer. Don Inigo représente le type le plus complet de l'amour dévoué, et chacun de ses actes de folie rencontre la sympathie la plus vive chez le lecteur. La figure de Sirène est tracée avec une délicatesse adorable, et la scène où, sans le vouloir, elle conquiert le cœur du Roi, me semble l'une des plus originales fantaisies que j'aie vues au théâtre. La contre-partie du positif et réaliste valet Gallardo donne plus de charme encore à la poésie chevaleresque du caractère principal.

L'un des types qu'affectionne Gabriel Tellez, c'est le simple habitant des campagnes mis en contact avec le monde élégant des villes. C'est ainsi que, dans *le Timide à la cour* (*el Vergonzoso en palacio*), le poëte nous montre le fils du Duc de Coimbre, élevé par Don Pedro son père dans la sierra, au milieu des bergers, devenant tout à coup amoureux de la fille du ministre et l'épousant après l'avoir séduite par la noblesse de ses sentiments et par la grâce même de sa timidité. *Mari-Hernandez la Galicienne*, la *Paysanne de la Sagra*, la *Paysanne de Vallecas*, reproduisent des figures pleines de bonne humeur et d'esprit. J'ai donné la traduction complète de ce dernier ouvrage dans mon *Théâtre de Tirso de Molina*, qui contient aussi *Don Gil aux chausses vertes*, autre comédie d'intrigue très amusante, où se trouve l'un des rôles travestis les plus complets du théâtre espagnol.

Le *Jaloux prudent* sort tout à fait des habitudes dramatiques de Tirso ; c'est un drame à la Calderon, qui par le sujet ressemble beaucoup à la meilleure pièce de Rojas, *Don Garcia del Castañar*. La relation des deux époux est absolument la même dans les deux pièces ; le dénoûment seul diffère, parce que, dans le premier de ces drames, l'outrage fait au mari est réel, tandis que dans l'autre il n'est que supposé. Le style du *Celoso prudente* est comparable à celui de *Palabras y Plumas*, c'est-à-dire d'une grande pureté et d'une grande élévation.

La comédie qui a pour titre : *Amor y Celos hacen discretos*, observe de parti pris les unités d'Aristote. La fable, qui n'emploie qu'un petit nombre de personnages, se passe sans travestissements et sans coups d'épée. Comme dans tous les ouvrages du même auteur, c'est la femme qui a le beau rôle, et, comme tous les valets du répertoire de Tirso, le *gracioso* Romero débite à tort et à travers les mots plaisants qui provoquent le rire. Dans *l'Amour et l'Amitié* et dans le *Premier Conseil d'un ennemi*, Tirso, contre son habitude, a dessiné deux caractères d'hommes, Don Guillem et Alfonso, qui le disputent en passion et en générosité au Don Inigo de *Palabras y Plumas ;* en revanche, le rôle de l'héroïne Serafina est cette fois secondaire. On retrouve dans la comédie qui a pour titre : *Amar por arte mayor*, le sujet traité depuis par Calderon sous le nom de *el Secreto a voces.*

Aimer par raison d'état a pour sujet un amour feint pour en cacher un autre. La pièce ouvre par une

scène d'amour qui ressemble beaucoup à la scène du balcon de *Roméo et Juliette* de Shakspeare. Leonora congédie Enrique son amant, qui descend de la fenêtre de sa belle par une échelle de soie.

« Enrique, le soleil qui se lève nous sépare. — Hélas ! pourquoi ne sommes-nous pas en Norwége, où les nuits durent six mois ? — Descends, mon bien ! — Je descendrai les marches de mon tombeau. (*Il s'arrête après le premier échelon.*) Quand reviendrai-je te voir ? — Que me demandes-tu ? — Vous dites que vous m'aimez, et vous me laissez partir ! — La crainte est une cruelle gardienne de l'honneur, et les rayons naissants du soleil feront découvrir notre amour. Adieu ! — Entends les plaintes de mon âme ! — Va-t'en, Enrique, et parle bas. — Leonora, si tu faisais cas de mes peines... — Si le jour te surprend... — J'ai descendu un autre échelon. — Si tu es un amant discret, ne mets pas notre secret en péril. Je quitte cette fenêtre. Les feuilles du jardin nous regardent comme des yeux d'Argus. — Hélas ! chère âme, je t'adore, et tu me désespères ! — J'ai peur. — Cesse de trembler. Je pars. — Puis-je enlever l'échelle ? — Oui. — Pars tu ? — Je pars, et mon cœur reste avec toi. — Cher époux ! — O mon suprême bien ! »

IV.

Drames religieux.

Comme Lope de Vega et la plupart des poëtes dramatiques de cette époque, Tirso de Molina a composé pour les fêtes du *Corpus Domini* des *autos sacramentalès* et des *loas;* il a en outre écrit pour le théâtre des drames religieux. *El Colmenero divino*, ou *le Divin Éleveur d'abeilles*, rappelle la parabole du *Voyage de l'âme*, de Lope, dont j'ai donné l'analyse au volume précédent. L'âme, cette fois, est symbolisée dans l'abeille, et l'homme chargé de la garde des ruches n'est autre que le Christ. L'éleveur d'abeilles conte à un jeune berger qu'il vient de la part de son père, dans cette partie de la vallée, préparer des ruches où les abeilles, qui sont les âmes humaines, puissent en paix distiller leur miel en se nourrissant des fleurs du ciel. Le jeune berger lui signale la présence d'un ours terrible qui mange le miel des ruches. Le gardien des abeilles lui tendra un piége où il se prendra; ce piége sera formé de deux bâtons joints en croix. L'abeille souhaite la bienvenue à son gardien; elle sait qu'il est là pour l'amour qu'il lui porte. « Divin amant, commencez à faire travailler la ruche de votre Église; plantez-y des fleurs que ne puisse sécher l'hiver de l'envie. Pour que son édifice soit éternel, les saints de

l'Église militante seront les abeilles, qui, dans leurs ruches, distilleront un miel plus doux que celui d'Athènes. — O mon épouse, répond le colmenero, quitte les déserts de Cédar, car, quoique belle, tu es noire. Descends dans mon jardin, je suis la fleur et l'œillet des champs. — Vous êtes mon gardien, vous êtes mes amours. Être votre abeille est mon bonheur. Je volerai vers vos parfums, si, à midi, vous m'avertissez de votre présence, afin que bien avisée je ne me perde pas pour les gâteaux du monde. »

Le colmenero explique à l'âme qu'elle doit éviter les guêpes et les bourdons, et si elle court quelque danger, elle possède des ailes qui l'élèveront vers les cieux. L'ours mangeur de miel paraît dans la vallée : les ruches sont renversées, les bergers fuient. L'abeille a perdu ses ailes. Le monde lui a fait manger le miel empoisonné des guêpes. Elle ne peut plus remonter au ciel ; mais son gardien vient au-devant d'elle ; elle le reconnaît, et elle obtient de lui son pardon. Le miel du divin éleveur d'abeilles sera désormais le pain de sa vie !

L'Arbre au meilleur fruit (*el Arbol del mejor fruto*) est une comédie religieuse basée sur un miracle produit par la croix du Sauveur : un cadavre cloué sur cette croix revient à la vie, et témoigne ainsi de l'authenticité de la relique. La vie de saint Homobono est mise en scène dans la pièce intitulée *Santo y Sastre* (*Saint et Tailleur*). Une demoiselle, nommée Dorothée, fille d'un marchand de Crémone, s'amourache à première vue d'un jeune tailleur, et, pendant que celui-ci

lui prend mesure d'une ceinture, elle lui déclare sa passion. Nouveau Joseph, le tailleur fuit en abandonnant son manteau. Dorothée accuse alors le jeune homme d'avoir voulu attenter à son honneur, et un mariage par ordre s'ensuit. Un incendie détruit la maison des nouveaux époux la nuit même des noces. Ruinée par cet accident, Dorothée se plaint aigrement à son mari de ce qu'il passe son temps en dévotions et en œuvres de miséricorde, et de ce qu'il donne aux pauvres le peu d'argent qu'il gagne. Le ciel se charge de répondre aux accusations de Dorothée. Pendant qu'Homobono visite les malades, les anges viennent coudre pour lui. Quand il n'a rien à donner aux pauvres, le coffre au pain de son logis s'emplit par miracle. Un amant veut enlever sa femme : un ange du ciel défend le logis conjugal et force l'ennemi à la retraite.

J'ai publié dans son entier la traduction du *Damné pour manque de foi*, la meilleure pièce religieuse de Tirso de Molina. C'est le développement complet et en action d'une thèse théologique sur le dogme de la grâce efficace. On y voit le parallèle d'un bandit sauvé devant Dieu par le repentir final, et d'un anachorète damné pour avoir, à la dernière heure, désespéré de la miséricorde céleste. Lorsque l'anachorète Paulo rencontre le pasteur qui cherche sa brebis perdue, il le questionne sur le doute qui l'obsède, et le pasteur lui répond que Dieu pardonne à tous les pécheurs repentants, parce que tous lui ont également coûté sa sueur et son sang.

Le bandit Enrico, souillé de tous les crimes, n'a jamais perdu la foi en Dieu. Il meurt au gibet sur la place publique de Naples; mais il meurt en chrétien, après s'être confessé et avoir communié, tenant dans ses bras un crucifix sur lequel ses yeux sont cloués!

L'anachorète Paulo meurt au contraire en désespérant du pardon et en murmurant ce blasphème: « Que mes parents soient maudits pour m'avoir engendré, et que je sois aussi maudit puisque j'ai perdu la foi! » Ce drame religieux du *Condenado por desconfiado* est un vrai chef-d'œuvre dans son genre. Les pensées et la magnificence de l'expression s'y élèvent aux plus sublimes hauteurs. George Sand, notre illustre et poétique écrivain, a traité récemment le même sujet, mais cette fois au point de vue philosophique.

Le Séducteur de Séville (*el Burlador de Sevilla*) est le prototype de tous les *Don Juan* qui ont récité ou chanté leurs exploits amoureux sur les divers théâtres de l'Europe. J'ai publié la seule traduction qui ait été faite du curieux drame de Tirso de Molina, et chacun maintenant peut comparer les textes et juger en connaissance de cause quelle est la part qui revient à Molière dans cette création. Cette part est large, car d'un drame d'événements il a fait un drame philosophique; d'un caractère de grande surface il a fait un caractère de grande profondeur. Cette appréciation, si c'en est une, me paraît convenablement définir les deux ouvrages. La comédie de Molière, qui, dans les habitudes dramatiques du XVIIe siècle français, nous paraît un peu diffuse,

est un modèle de concentration si on la compare à la version originale de Tirso. L'action espagnole va de Naples à Tarragone, en Catalogne, à Séville et au village de Dos Hermanas; elle passe du Palais-Royal à celui du duc Octavio, de la plage catalane, où la belle pêcheuse Tisbea récite ses poétiques lamentations, à l'Alcazar sévillan, où Don Gonzalo d'Ulloa raconte au roi Don Alfonso son voyage en Portugal. Puis c'est une rue, la maison de Doña Ana, un site de campagne, la chaumière de Gasino, où Don Juan séduit Aminta; puis le cloître et la chapelle du commandeur, et le retour de ces diverses décorations. Les personnages accessoires sont aussi nombreux que les changements de lieu. La pièce, du reste, est rapide, et, quoique médiocrement estimée par les Espagnols, elle mérite vraiment le succès populaire qu'elle a toujours obtenu, en quelque langue qu'elle ait été traduite ou imitée.

Ce qui constitue la plus notable différence entre la pièce espagnole et la pièce française, c'est que, dans la première, Don Juan est et demeure Espagnol et catholique jusqu'à la mort, et que, dans la seconde, il raisonne en incrédule et en athée, dans la forme courtoise des Marquis de Versailles. Dans la pièce espagnole, la statue du commandeur vient souper chez Don Juan, et Don Juan, à son tour, pour rendre au mort ses politesses, va souper dans le monument du commandeur.

« Je ne pensais pas que tu m'aurais tenu parole, lui dit la statue, puisque tu trompes tout le monde! — Me

crois-tu donc un lâche? — Oui, car tu as fui devant moi le jour où tu m'as tué. — J'ai fui pour n'être pas reconnu, mais me voici encore devant toi; dis-moi vite ce que tu veux. — Il faut qu'avant de souper tu lèves la pierre de cette tombe. — Si tu l'exiges, je lèverai ces piliers. — Tu es brave! — Je suis fort et j'ai du cœur. » Lorsqu'après le repas le commandeur a donné la main à Don Juan et que celui-ci se sent brûler : « Lâche-moi, lui dit-il, ou je te tue d'un coup de poignard! Mais je me fatigue vainement à frapper l'air. Ah! laisse-moi appeler un prêtre qui me confesse et me donne l'absolution! — Il n'est plus temps, tu y songes trop tard! — Ah! je brûle! je suis mort! — C'est la justice divine : ce que l'on a fait, on le paye! »

La pièce de Tirso ne finit pas à la catastrophe. Après la scène du tombeau, nous nous retrouvons dans l'Alcazar, où toutes les victimes du séducteur de Séville obtiennent justice du Roi, après que le valet a raconté la mort de son maître. Octavio épouse la Duchesse déshonorée sous son nom, le Marquis de la Mota épouse Doña Ana, sa cousine; Patricio, le paysan de Dos Hermanas, s'unit à sa fiancée Aminta, et Tisbea au pêcheur Anfriso.

V.

Drames historiques.

Les drames historiques de Tirso sont en petit nombre, et si l'on excepte la *Sagesse d'une femme* (*la Prudencia en la mujer*), ils restent bien loin de ses autres compositions. La trilogie des *Hauts Faits des Pizarres* (*Hazañas de los Pizarros*) comprend l'histoire du conquérant du Pérou et de ses deux frères Fernando et Gonzalo. Francisco Pizarro est le héros de la première partie, et, au lieu de nous le montrer sur le théâtre de sa gloire, l'auteur nous le présente dans ses jeunes années, en Espagne, ne songeant nullement à la conquête des empires. Près de lui figure Fernand Cortez, jeune aussi, et déjà préoccupé de se faire un nom dans l'avenir. Fils d'une courtisane et renié par son père, Francisco Pizarro sera le fils de ses œuvres. Il n'aura pas de nom jusqu'au jour où il s'en sera fait un. La seconde partie de la trilogie s'intitule : *les Amazones dans les Indes ;* c'est une succession de discours interminables. Le récit géographique de Francisco Caravajal au président Vaca de Castro dépasse à lui seul quatre cents vers. La troisième partie a pour titre : *la loyauté contre l'envie.*

Dans le *Cobarde mas valiente* (le *Poltron valeureux*) Tirso a tracé le portrait du neveu du *Cid*, qu'il a exhumé des romances et des anciens drames espagnols, et notamment de la pièce ayant pour titre le *Noble Martin Pelaez*. Ce même personnage a servi de type à Casimir Delavigne dans la *Fille du Cid*. La *Mujer que manda en casa* n'est autre chose que l'histoire de Jézabel, présentée comme le mobile de tous les crimes de son époux Achab. Nabot refuse d'écouter l'amour que la Reine a conçu pour lui, et celle-ci prend prétexte de ce qu'il a refusé de vendre sa vigne au Roi pour le faire mettre à mort. Elle périt elle-même au dénoûment, précipitée du balcon de son palais par les soldats de Jéhu.

On peut voir par la *Vengeance de Tamar* comment Tirso comprenait que la tragédie pouvait être présentée au public des corralès. Il commence par habiller ses Hébreux du temps du roi David avec les pourpoints de la cour des Philippe d'Espagne. Il entremêle son sujet de mascarades et de galants propos débités par les gentilshommes de la cour de Jérusalem qui jouent aux cartes, courent la bague, se donnent courtoisement leurs appellations nobiliaires et s'habillent de velours, de satin et de toile de Hollande. Comme la fatalité frappe l'Œdipe antique, l'adultère de David et la mort d'Urie sont punis par le déshonneur de Tamar et la mort du premier-né de la maison royale. On voit dans cette pièce, comme dans la *Phèdre* de Racine et dans la *Mirra* d'Alfieri, un amour incestueux. Le permis d'imprimer donné par un chanoine de Tortose dé-

clare l'ouvrage écrit « en style chaste et langage honnête. »

Amon, attiré par la curiosité, s'introduit nuitamment dans les jardins du harem paternel, malgré la défense qui rend ce séjour aussi sacré que le temple lui-même. La belle Tamar prend le frais sous les arbres et chante, pendant que son esclave Dina l'accompagne sur sa guitare. Amon l'écoute, et son imagination s'exalte. Quels suaves accents ! Les feuilles des arbres et l'eau des fontaines se taisent pour les entendre. Bientôt découvert dans sa retraite, Amon dit qu'il est le fils du jardinier du palais et qu'un tronc d'arbre l'a fait tomber sur le gazon. Tamar lui tend la main pour l'aider à se relever, Amon porte cette main à ses lèvres. « Vilain ! s'écrie la jeune fille, vous êtes bien hardi ! — Que voulez-vous ! j'ai toujours vu que les gens hardis sont seuls heureux ! — Enfin, vous êtes bien le fils du jardinier ? — Pardieu ! et de plus très amateur de musique. J'ai du bonheur en vous rencontrant, car on voit rarement unies ensemble une belle voix et une belle figure. — C'est bien là, interrompt Tamar, un raisonnement de paysan. Mais, ajoute-t-elle, tu ne me connais donc pas ? — Vous êtes si nombreuses ici, vous promenant dans ces jardins en fleurs, qu'à moins que vous ne me disiez votre nom, je ne puis vous reconnaître à votre chant. »

Tamar s'aperçoit qu'elle a perdu l'un de ses gants. Le prétendu jardinier le ramasse, et, feignant de le rendre à la belle, il lui baise une seconde fois la main.

Tamar se retire et le menace de le faire chasser du palais.

Amon est décidément amoureux, et il a gardé le gant. Par quelques mots prononcés dans le jardin, il sait que la charmante promeneuse de nuit doit paraître le lendemain à la fête du palais, vêtue d'une robe incarnat. Il se rend à cette fête, et là il apprend avec terreur que cette inconnue qu'il aime est Tamar, sa sœur, qu'il n'avait jamais vue. « Maudit soit ce jardin ! maudites cette nuit funeste et cette folie qui m'a fait franchir les murs du harem ! Mon âme, meurs et tais-toi ! Amant et frère, le mieux est d'oublier ! »

Amon veut fuir Jérusalem, mais son amour le retient dans ce bal où Tamar brille d'un si vif éclat. Il s'approche d'elle, et, sans se nommer, il lui rappelle leur entrevue de la nuit. Tamar lui reproche d'avoir audacieusement profané le palais du Roi, et elle ordonne aux valets de le poursuivre et de l'arrêter.

Au second acte, nous voyons Amon malade sur son lit de douleur. Les docteurs craignent une fin prochaine, tant la mélancolie du jeune Prince est grande, sans qu'on en puisse connaître la cause. Sur ces entrefaites, le roi David revient de la guerre et va visiter son fils, accompagné de sa fille Tamar, qu'il laisse seule ensuite auprès de son frère. Le résultat de cette scène très animée est la séduction de Tamar, qui accepte l'amour d'Amon et qui promet de le venir voir la nuit prochaine. Joab a découvert le secret d'Amon, et il craint que Tamar ne partage son crime; mais la jeune fille lui dit qu'elle n'a écouté ce malheureux que pour

ne pas augmenter le désespoir qui le tue. Amon devient jaloux et acquiert la certitude que Tamar ne l'aime pas. Il lui fait alors donner l'ordre par son père de venir lui apporter un breuvage, et le rideau baisse après une scène de violence qui laisse deviner une catastrophe.

Il s'écoule un temps illimité entre le second et le troisième acte. Amon, en proie à une folie furieuse, chasse Tamar de sa maison. Il la hait autant qu'il l'a aimée. « Fais-moi jeter dehors, dit la malheureuse femme à son séducteur, je souffrirai tout jusqu'au jour où je pourrai me venger. — Va-t'en ! — Où irai-je, ingrat ? qui voudra recueillir une femme déshonorée ? Tue-moi, puisque j'ai tout perdu ! »

Sans écouter ses reproches, le Prince fait chasser Tamar par ses valets. « Misérable ! s'écrie l'infortunée, tu connaîtras la vengeance de Tamar ! » Tamar revêt des habits de deuil et vient se jeter aux pieds de son père en avouant sa honte et en réclamant justice. Le Roi pleure et fait appeler son fils Amon. « Je suis père et je suis Roi, lui dit-il ; tu réclames ma pitié, ta sœur réclame ma justice, que ferai-je ? » Sur le point d'ordonner la mort du Prince son héritier, il s'attendrit. Le châtiment est la main gauche de la justice, mais sa main droite est le pardon. Tamar, ne pouvant obtenir de son père la satisfaction qu'elle demande, se réfugie dans la montagne, où elle prend le costume des paysannes. C'est son frère Absalon qui la venge d'Amon en tuant le mécréant pour devenir à sa place l'héritier du trône de David. Adonias et Salomon

viennent annoncer au vieux Roi le crime qui le prive de son fils. Cette tragédie de Tamar fut depuis refondue par le docteur Felipe Godinez, qui la fit imprimer avec le même titre sous son nom.

Le meilleur des drames historiques de Tirso est sans contredit la *Sagesse d'une femme* (*la Prudencia en la mujer*). C'est un tableau dramatisé de la régence de Doña Maria, veuve de Don Sanche le Brave, défendant la couronne de son fils, Don Fernando IV, contre l'ambition de ses grands vassaux. Ce drame est magnifiquement écrit, fortement conçu, et il contient des beautés de premier ordre. La traduction complète que j'en ai donnée dans mon *Théâtre de Tirso de Molina* me dispense d'entrer dans les détails de cette grande composition. Je rappellerai seulement l'épisode du juif Ismaël, qui remplit une partie du second acte. L'infant Don Juan, oncle du Roi, a payé le docteur Ismaël pour donner au jeune malade un médicament empoisonné. La Reine, qui veille toujours sur son enfant, devine le crime et ordonne au juif de boire lui-même la coupe qu'il porte à Don Fernando.

« Madame, je n'ai ni la maladie ni l'âge du Prince ! — Il n'importe, docteur : il faut que votre vertu se justifie d'un soupçon outrageant. Le sage se fait saigner en pleine santé : vous vous purgerez quoique bien portant. Buvez, ou je vous fais tenailler vif ! — Si je dois mourir dans cette extrémité, répond le médecin, je préfère le châtiment sans l'affront public. »

Lorsque Ismaël est mort, la Reine ferme la porte du cabinet où il est allé tomber, et elle mande près d'elle l'infant Don Juan, qui attend avec impatience le résultat de sa trahison.

« Comte, lui dit-elle, sachez qu'un grand du royaume, aussi grand que vous..... Pourquoi vous troublez-vous ? — Je crains que quelque traître ne cherche à me nuire dans l'esprit de Votre Altesse. — Personne ne parle contre vous ; l'homme loyal dort en paix. Je dis donc qu'un grand (et pour son honneur je tais son nom) essaye d'usurper la couronne. Je voudrais le convertir par un moyen ingénieux, et, parce que vous serez discret, je vais lui écrire en empruntant votre main ; comme il est de vos amis, vous le persuaderez mieux. Prenez la plume (*elle dicte*): « Infant..... — Madame ? — Je dis *Infant*, écrivez ce mot. — Si vous commencez par ce mot, il est clair que vous vous adressez à moi. Excepté Don Enrique, il n'est pas en Castille d'autre Infant. — N'y a-t-il pas des Infants en Aragon, en Navarre, en Portugal ? « Infant, que votre ambition s'arrête, car la patience » m'échappera un jour, et je ferai tomber votre espé» rance et votre tête ! » Maintenant fermez cette lettre et remettez-la..... — A qui ? — Celui qui est dans cette chambre vous dira à qui elle est destinée. »

La Reine sort, l'Infant ouvre la porte du cabinet et trouve là le juif mort. « La Reine sait tout, se dit-il : un cœur vil ne garde pas un secret, il lui aura confié mon dessein. Pour ne pas revoir celle que j'ai offensée, je dois être en même temps mon juge et mon bour-

reau. » Et il porte la coupe de poison à ses lèvres. La Reine l'arrête et lui recommande d'être plus loyal une autre fois. « Relisez souvent cette lettre, mon cousin, afin que si l'ambition vient de nouveau vous tenter, ce papier soit pour votre loyauté une recette, et un topique pour votre cœur. La trahison étant un poison mortel pour l'honneur, il n'est pas de meilleur antidote, cousin, que la crainte. »

CHAPITRE XXXII.

XVIIe SIÈCLE.

THÉATRE ESPAGNOL

(suite).

I.

Calderon.

Calderon ne fut pas l'inventeur du genre de comédie qui lui valut sa réputation universelle ; il ne fit que marcher dans la voie ouverte par Lope de Vega. Il apporta seulement dans cette création de seconde main les ressources de son esprit, habile à imaginer des fabulations plus savamment combinées et dont les éléments se liaient mieux entre eux Chez les deux dramatistes on retrouve toujours et partout l'idée religieuse, chevaleresque et galante, qui forme la base du théâtre comme du caractère espagnol. Ainsi que Lope, Calderon vécut tour à tour de la vie de soldat, de poëte et d'ecclésiastique Ainsi que lui, il composa des autos pour les fêtes du *Corpus Domini*, des drames religieux, des pièces d'intrigue, des pièces historiques et des intermèdes. Moins fécond toutefois que son illustre

devancier, Calderon ne mit au jour que cent autos, deux cents loas, cent intermèdes et cent vingt comédies en trois journées, toutes en vers, selon l'usage. Parmi ces comédies, un certain nombre sont d'un genre particulier; elles furent composées pour le roi Philippe IV et pour le roi Charles II, qui les firent représenter au Palais de Madrid et dans les maisons de plaisance de la couronne avec un grand luxe de machines, de décorations, de danse et de musique.

Né à Madrid le 17 janvier 1600, Don Pedro Calderon de la Barca comptait vingt-un ans lorsque son royal protecteur succéda à son père, le dévot Philippe III. Le Comte-duc d'Olivarès gouverna le royaume; et son maître, plus poëte que Roi, se contenta de gouverner ses plaisirs, parmi lesquels le théâtre tenait la première place. Un drame bien réussi consolait Philippe d'une bataille perdue ou d'une province arrachée à ses États. La flatterie lui décerna de son vivant le surnom de Grand, et, comme glose, la satire populaire lui donna pour armes parlantes un fossé avec cette devise: « Plus on lui ôte, plus il est grand. » En 1620, le jeune Calderon, déjà bachelier de l'université de Salamanque et auteur d'une pièce de théâtre, *le Char du ciel*, composée à l'âge de treize ans, avait obtenu les éloges de Lope de Vega. En 1625 il embrassait la profession militaire; ce ne fut qu'en 1635 qu'il devint le commensal de la cour et le directeur des fêtes dramatiques de Buen-Retiro et de la Zarzuela, après qu'il eut servi plusieurs années comme

soldat dans le Milanais et dans les Flandres, à l'exemple de Cervantès et de Lope, et qu'il eut fait représenter sur les théâtres publics de Madrid environ quinze pièces, parmi lesquelles la *Maison à deux portes*, *De mal en pis*, la *Dévotion à la Croix* et le *Médecin de son honneur*. Calderon avait donc trente-cinq ans, et le Roi trente ans, lorsque la faveur de Philippe vint le chercher. Ce n'était pas une sinécure que la charge de poëte et de directeur des spectacles sous Philippe IV, auteur lui-même de divers ouvrages dramatiques qu'il signait « *un ingenio de esta corte (un esprit de cette capitale).* » Le Roi avait encore inventé des réunions littéraires où les dames assistaient voilées et où chacun se livrait à l'improvisation poétique ou satirique sur un sujet donné.

Philippe IV aimait autant les comédiennes qu'il affectionnait les comédies. On sait que le second Don Juan d'Autriche naquit, en 1629, de sa liaison avec l'une de ses actrices, Maria Calderon, qui plus tard prit le voile et devint abbesse. Inutile d'ajouter que cette comédienne n'avait rien de commun que le nom avec la famille de notre auteur. Les aventures galantes de Philippe IV sont nombreuses ; il ressemblait quelque peu en cela aux cavaliers de son poëte, moins toutefois la générosité. Un voyageur de ce temps, Aersen von Somerdyk, raconte qu'une jeune femme qui avait eu à se plaindre de la parcimonie royale vint le trouver un jour en habit de cavalier, et qu'au moment de le quitter elle lui jeta dédaigneusement une bourse de deux cents pistoles, lui disant : *Ainsi je*

paye mes maîtresses ! (*Asi pago mis putas !*) Une autrefois, il fut blessé d'un coup d'épée par un mari qui l'avait surpris dans sa maison et qui feignit de ne pas le reconnaître. Cette sensualité se devine quand on examine les deux portraits de Philippe IV, de la galerie de Madrid, peints par Velasquez et par Pareja. Le portrait de Calderon, en habit de chevalier de Saint-Jacques, donne au contraire l'idée d'un homme sage et réfléchi, qui dut toujours dans sa vie, comme il le fit dans ses écrits, marquer une profonde séparation entre la galanterie et la débauche. Calderon n'était pas de ces parties équivoques de petits soupers et de rondes de nuit, où le Comte-duc accompagnait seul son souverain.

On ne sait quelle circonstance décida Calderon à entrer dans les ordres, en 1651, à l'imitation de Lope, de Gabriel Tellez et de tant d'autres; mais, à dater du moment où il prit l'habit, il ne composa plus que des drames religieux et des *fiestas* destinées aux palais royaux. Il fut chapelain honoraire du Roi, avec un bénéfice en Sicile. En 1663, il entra dans la congrégation de Saint-Pierre, composée de prêtres nés à Madrid, et en 1666 il était élu premier chapelain de cette association. Calderon mourut le 25 mai 1681, jour de la Pentecôte, au moment même où toutes les villes d'Espagne jouaient ses actes sacramentels. Calderon avait porté dignement, pendant plus de cinquante années, le sceptre de la monarchie comique, que lui avait légué le grand Lope de Vega.

II.

Classification de l'œuvre de Calderon.

Il serait inutile de donner une appréciation de l'œuvre de Calderon avant d'avoir fait connaître de quels éléments cette œuvre se compose. Sur les cent quatre-vingts pièces environ qui nous restent des cinq cent vingt composées par le poëte, tant autos que comedias, loas et entremesès, une vingtaine seulement ont été traduites en français. L'Allemagne en a traduit et représenté un nombre un peu plus grand; l'Angleterre a fait aussi quelques essais de traduction; mais la plus nombreuse partie reste entièrement inconnue à ceux qui n'ont point lu le texte original. Nous allons tâcher d'esquisser le contour de cette œuvre dans son ensemble, nous attachant surtout aux ouvrages qui n'ont jamais été traduits. Classons d'abord ce répertoire en deux grands genres, le sacré et le profane, puis subdivisons la première catégorie en actes sacramentels et en drames religieux; la seconde se composera des drames historiques, des drames et comédies de cape et d'épée, des intermèdes et des pièces galantes ou à spectacle écrites pour les palais royaux.

III.

Les actes sacramentels de Calderon.

En parlant du répertoire de Lope de Vega, j'ai dit ce qu'étaient en Espagne les *actes sacramentels*, destinés aux fêtes religieuses du *Corpus Domini*. On n'a pas oublié les détails de ces représentations populaires destinées à exalter la ferveur catholique. Calderon continua, dans ce genre, les triomphes de son illustre prédécesseur.

La Pensée, l'Idolâtrie, la Vanité et la Mort sont les personnages allégoriques qui jouent les principaux rôles dans le *Festin du roi Balthazar*, auto qui fut représenté pour la première fois à Madrid vers 1664. La Pensée paraît d'abord, portant un habit de fou de diverses couleurs. Le prophète Daniel lui demande qui elle est. « Ne le vois-tu pas à mon costume? répond-elle ; je change de couleurs comme le caméléon. Je suis ce qui distingue l'homme de la brute; je suis dans la femme la beauté, dans le galant l'espoir du succès, dans le soldat la valeur, dans le joueur la chance, dans l'avare la richesse. Enfin, je suis tout et rien, puisque je suis la pensée humaine. »

La Pensée est venue pour assister aux noces du roi Balthazar, fils de Nabuchodonosor, qui épouse une belle idolâtre, Reine d'Orient. Avant d'épouser l'ido-

lâtrie, Balthazar avait pour femme la Vanité. Toutes deux habitent son palais. « Hélas! infortuné royaume! s'écrie le prophète Daniel. Malheur au peuple de Dieu! » Le roi Balthazar s'avance au milieu de ses courtisans, conduisant par la main l'Idolâtrie, qui est accompagnée de la Vanité. Il les aime toutes les deux et veut vivre de longs jours auprès d'elles. « Je te ferai adorer à l'égal des Dieux! dit au Roi l'Idolâtrie. — Je te prêterai mes ailes, lui dit la Vanité. — Je te ferai un escalier de plumes qui te conduira jusqu'au soleil. — Qui pourra rompre nos doux embrassements? — La main de Dieu! » répond le prophète Daniel.

La Mort, vêtue en gentilhomme, vient troubler à son tour la quiétude du Roi. « Qui es tu? lui demande Balthazar. — Si le soleil est la lumière, moi je suis la mort. — Ombre ou lumière, que me veux-tu? — Je suis ton créancier et je viens te réclamer ta dette. — Que te dois-je? — Voici la liste de tes engagements envers moi. »

Balthazar n'en célèbre pas moins les fêtes de son mariage, et il s'endort au bruit des chants et des musiques « L'homme ne s'aperçoit pas, dit la Mort, que, lorsqu'il s'endort et se réveille, il meurt chaque jour et renaît. »

Les mots cabalistiques apparaissent alors sur les murs du palais. Daniel les explique. Il convertit le peuple, et livre enfin le Roi impie aux bras de la Mort. L'Idolâtrie ouvre les yeux; elle confesse la Vérité évangélique et adore le Saint-Sacrement.

La Première Fleur du Carmel, autre auto de Cal-

deron représenté, en 1655, par la compagnie d'Antonio de Prado, nous montre l'Avarice et la Luxure, envoyées par le Démon pour séduire et corrompre le pasteur Nabal et sa femme la belle Abigaïl, surnommée la Fleur-du-Carmel. Les messagères de l'enfer viennent facilement à bout du riche pasteur, qui se laisse persuader que la Charité est une duperie et que chacun autour de lui ne cherche qu'à piller son bien. Mais Abigaïl intercède pour les pauvres. Elle présente d'abord la requête d'une veuve : Nabal déchire le papier en disant : « Qu'un autre mari la console ! » puis celle d'un vieillard. « Pourquoi vit-il si longtemps ? répond l'avare pasteur. Les pauvres sont mes ennemis, puisqu'ils me demandent mon bien. — Le ciel, Nabal, commande de les aimer ! — S'il en était ainsi, il leur aurait donné ces richesses et non à moi. Est-il juste que je fasse autre chose que ce qu'a réglé le ciel ? Il a voulu qu'il y eût des pauvres, donc celui qui les secourt va contre les décrets de Dieu. — Le riche, répond Abigaïl, est un trésorier chargé de donner au nom du Seigneur. »

David, poursuivi par les soldats de Saül, sollicite de Nabal des vivres pour les amis qui l'ont accompagné dans sa fuite. Nabal refuse durement le secours qu'on réclame de sa charité ; c'est Abigaïl qui le donne pour lui. Bientôt le parti de David triomphe, et l'on veut mettre à mort le riche avare. Abigaïl implore pour lui la clémence du vainqueur. Nabal, furieux contre sa femme, ordonne de la faire périr.

« Gravissez le Carmel, où elle habite, dit-il à ses

émissaires, et donnez lui la mort, afin qu'on ne dise pas que je lui ai dû la vie. »

Les flancs de la sainte montagne s'ouvrent tout à coup, et l'on aperçoit Abigaïl couronnée, le sceptre en main, assise entre la Libéralité et la Charité. Le Saint-Sacrement se dévoile, et le roi David tient embrassé un arbre symbolique qui est celui de sa descendance. Il annonce que de lui naîtra une autre fleur du Carmel, une seconde Abigaïl divine, gage de paix, qui couronnera la cime verdoyante de l'arbre qu'il embrasse. Et tout le monde s'écrie : « Vivent la seconde Abigaïl et le nouveau David ! »

La Divine Filotea est une personnification de l'âme humaine. L'auto qui porte ce titre nous la montre aux prises avec le Prince des Ténèbres qui appelle à lui, pour la réduire, ses grands amis le Monde et la Luxure. Il a aimé Filotea, et maintenant il l'abhorre. Elle règne sur la contrée et elle habite un château fort bien défendu, où il est difficile de la saisir. Le Démon, déguisé en capitaine, fait sonner les trompettes et demande à parler à la Reine du lieu. Filotea sort de son castel, escortée de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Le Démon annonce qu'il vient pour négocier la paix. Autour de lui se pressent ses alliés fidèles le Judaïsme, l'Apostasie et l'Athéisme. « Qui es-tu ? lui demande Filotea. — Je naquis, répond-il, Prince d'un grand empire. Mon esprit altier le trouva trop étroit, et, ambitieux de gloire, je cours le monde. J'ai vu ton portrait, et j'ai deviné ton âme qui se peint en lui. J'ai su qu'on destinait ta main au Prince de la Lumière. Il

te néglige et t'oublie. Je mets à tes pieds mon royaume. Tu seras Reine ou prisonnière! »

Filotea appelle ses soldats autour d'elle. Les Vertus protégeront Filotea, en attendant le retour de son Époux céleste. En l'absence du soleil, les étoiles le suppléent. Pendant que le Démon fait le siége du château, un navire paraît à l'horizon. Il s'approche et jette l'ancre. Le Prince de la Lumière en descend. Un terrible combat s'engage, le Prince de la Lumière est vainqueur et blessé. Filotea se désole. « Il ne fallait pas moins que mon sang, répond l'Époux divin, pour racheter votre vie. Chère épouse, je vous laisse hors de péril; vos ennemis sont à vos pieds, vivez en paix, moi je pars. »

Filotea cherche en vain à retenir l'Époux céleste : il répond que le temps n'est pas encore venu, et il disparaît. La pièce se termine par l'apparition d'un autel sur lequel brille un calice surmonté d'une hostie. Un Enfant est debout près de l'autel, et cet Enfant invite les assistants à célébrer ce pain blanc descendu du ciel, qui contient sa chair et son sang destinés à la salvation du monde.

Dans la *Vallée de la Zarzuela*, Calderon met en scène le Démon, la Faute, l'Homme, la Grâce et les quatre parties du monde. La Faute a perverti les quatre parties du monde, qui chantent ses louanges pendant que le Démon se réjouit. « Venez à moi, mortels, que cette coupe satisfasse votre soif! » Esdras demandait quelle est la plus grande force; quelqu'un répondit le lion, puisqu'il est le roi des animaux. Un autre dit:

C'est l'homme, puisqu'il contraint le lion de ramper à ses pieds; un autre dit : C'est la femme, puisqu'elle domine l'homme qui a dominé le lion ; un autre dit : C'est le vin, puisqu'il triomphe à la fois de l'homme et de la femme.

La Grâce cherche vainement à sauver l'Homme, et elle prie Dieu d'engendrer le Sauveur. Bientôt on voit arriver le navire mystique du marchand, chargé du pain de vie. Le Prince de la Lumière descend à terre, escorté du Baptiste, de l'Évangéliste et des matelots de son bord. Inquiétude du Démon, qui appelle à lui la Faute; il la charge d'aller s'emparer de l'Homme, pendant que lui il attirera le Prince de la Lumière au bas de la montagne. Le Démon offre au chasseur divin de changer en pain les pierres du chemin. « Ce n'est pas seulement de pain que vit l'Homme, répond Jésus, et je vais vers lui pour le secourir. Les saintes paroles mettent le malin esprit en fuite, et l'on voit bientôt, sur la cime d'une montagne, l'Homme luttant contre la Faute. Au moment d'être terrassé, il fuit et embrasse la croix, puis il se réfugie sur le navire céleste, auquel il confie son corps et son âme. En vain la tempête bat les flancs du navire, en vain la Faute et le Démon appellent l'Homme vers le rivage, où ils lui promettent le salut : il résiste et triomphe.

Le *Parnasse sacré* entremêle dans une action les païens et les saints, les sibylles de Cumes et de Delphes avec saint Thomas, saint Augustin, saint Ambroise et les allégories de la Foi et du Judaïsme. Après une discussion théologique en règle, la Foi, pour

conclusion, fait apparaître le globe terrestre soutenu par les Pères de l'Église. On voit sortir de ses flancs un Enfant portant une croix. Ce nouveau Parnasse, dit la Foi, a des prix pour tous, et il n'excepte personne. L'auto intitulé : *Ce que l'homme doit à Dieu*, traduit en action la promesse du Christ de rendre cent pour un à celui qui fera l'aumône à un pauvre. Le riche qui a, dès l'abord, refusé de secourir un malheureux, se laisse séduire par la parole écrite de saint Matthieu, affirmant que Dieu rendra cent pour un de la créance. Impatient de se voir rembourser, le prêteur actionne le mendiant, et il porte l'affaire au tribunal de Jésus. En prenant à la lettre la parabole, le riche n'a fait que de l'usure. Il n'en réclame pas moins son dû. « Ce pauvre, lui répond le Christ, te doit une légère aumône, et tu me dois à moi un prix infini. Je t'ai donné du temps pour me payer, et toi tu en refuses à ton débiteur. Tu m'offenses donc quand tu prétends ici m'imiter. Tu as prononcé toi-même la sentence de ton péché, puisque tu prouves par ta conduite que celui qui ne pardonne pas ne mérite pas d'être pardonné ! »

Le Sauveur ordonne à la Mort d'enfermer le riche dans une obscure prison, sans pain et sans eau, jusqu'à ce qu'il ait subi sa peine, tandis que le pauvre satisfait sa faim et sa soif à la table céleste.

Calderon a donné à l'un de ses meilleurs autos, joué en 1673, par les troupes réunies de Félix Pascual et de Manuel Vallejo, un titre rendu déjà célèbre par le succès d'une de ses comédies : *La Vie est un songe*. La comédie, l'une des fiestas représentées au Palais

en 1635, traduite en allemand par Schlegel, et en français par M. Damas Hinard, n'a de commun, avec l'auto du même nom, que l'idée philosophique qui lui sert de base. Au lieu de nous faire assister aux aventures du roi de Pologne Basile et de son fils Sigismond, le poëte nous introduit dans une région fantastique du monde, récemment tiré du chaos. Nous voyons, sortant des abîmes de l'immensité, la Terre chevauchant sur un lion gigantesque, le Feu sur une salamandre, l'Air sur un aigle, l'Eau sur un dauphin. Les éléments se disputent le nouvel empire. Le Pouvoir, la Science et l'Amour les réconcilient, et tous prêtent leur concours à Dieu pour la formation de l'homme; la Terre donne son limon, l'Eau son cristal, l'Air son souffle, le Feu son éternelle chaleur. Des musiques aériennes chantent la gloire de ce composé de pouvoir, de science et d'amour. Ces concerts éveillent l'Ombre, qui se plaint de la venue de l'Homme, cet amant de la Lumière en qui est la vie et qui mourra pour revivre. L'Ombre appelle à son aide le Démon de l'abîme, et ils se liguent pour le perdre.

Nous pénétrons bientôt dans une épaisse forêt. L'Homme, nouvellement né, sort d'une grotte et s'écrie: « Quels accents et quelles splendeurs! — Suis cette lumière, lui répond la Grâce, et tu apprendras par elle ce que tu fus et ce que tu es; mais ne lui demande pas ce que tu seras. Ta destinée est dans ta main: tu peux la faire bonne ou mauvaise. — Je te suis, plein de mille confusions. Pourquoi ai-je moins de liberté que cet oiseau, bouquet de plumes volant dans l'espace où je

suis né, que cet animal qui court aussitôt que ses yeux se sont ouverts, que ce poisson qui parcourt l'humide élément ? Puisque je ne sais qui je suis ni ce que je serai, ni ce que je vois ni ce que j'entends, je n'ai plus qu'à rentrer dans cette caverne. — Suis ma lumière, répond la Grâce, elle te guidera vers le palais du ciel, où ta loyauté trouvera sa récompense. »

Le Prince des Ténèbres se cache avec l'Ombre parmi les fleurs du jardin, afin de surprendre l'Homme pendant que le chant aérien appelle les éléments à suivre le nouveau maître. Les éléments apportent de riches vêtements pour l'homme. « Fleurs, dit la Terre, naissez sous ses pas. — Fontaines, dit l'Eau, coulez et soyez ses miroirs — Vents, dit l'Air, tempérez pour lui la chaleur, volez, volez ! — Rayons, dit le Feu, éclairez son triomphe, brillez, brillez ! — Voyons, dit la Grâce, comment il usera de son libre arbitre ! »

L'Eau offre un miroir à l'Homme ; le Feu lui apporte une épée. S'il en use mal, il se blessera ; s'il en use bien, il vaincra ses ennemis. « Quels ennemis ? demande l'Homme : il y a donc des ennemis qui s'opposent à moi ? »

Il interroge ses deux serviteurs : l'un est le Libre Arbitre, l'autre l'Intelligence ; ils l'avertissent des risques qu'il court. « Tu fouleras l'aspic et le basilic, disent les chœurs aériens, si tu reconnais le danger qui se cache sous les fruits et sous les fleurs. » L'Homme veut savoir s'il est réellement la première des créatures et le maître de l'univers. L'Eau lui prête son miroir, et il admire ses traits : il se déclare la plus parfaite des

créatures. Le Feu lui présente une épée dont la pointe a été empoisonnée par le Démon. L'Ombre fait cueillir à l'Homme le fruit d'or qui doit lui donner, quand il l'aura goûté, la science de toutes choses et le rendre égal à Dieu. On voit l'Intelligence le prier à genoux de n'en rien faire. Le Libre Arbitre le pousse à manger le fruit défendu. A peine a-t-il commis la faute, les éléments se troublent, la tempête se déchaîne, la terre devient stérile, les ténèbres envahissent le monde, et l'Homme se retrouve tout à coup dans sa première demeure et dans sa première nudité. L'Ombre a remplacé auprès de lui la Lumière.

« Je te reconnais, lui dit-il, tu es ma faute. — Oui. — Je te fuirai. — Je marcherai derrière toi. — Tout ceci n'a donc pas été un songe ? — Toute la vie est un songe ! — Je me réveillerai dans une vie meilleure. — Si tu t'endors dans mes bras, tu te réveilleras dans ceux de la Mort ! »

L'Eau apportée du Jourdain lave la faute de l'Homme. Cette faute, il y retombera, mais elle lui sera remise par la confession. L'Homme rend hommage au Créateur; si ce qu'il a vu est un songe, il souhaite de ne jamais s'éveiller. Le Libre Arbitre le dirigera pour l'avenir vers le bien, et l'Intelligence lui conseillera le repentir. Gloire à Dieu dans le ciel et paix à l'homme sur la terre !

Ces analyses suffisent, me paraît-il, pour faire connaître aux lecteurs un genre de composition dramatique tout particulier à l'Espagne, et dans lequel Calderon s'acquit, à la suite de Lope de Vega, une réputation immense et méritée.

Les autos de Calderon ne diffèrent de ceux de Lope que par un plus grand développement. On y retrouve la même recherche de la mysticité, le même amour de la discussion théologique, le même penchant vers les périodes, et aussi la même profondeur dans la pensée, la même ferveur catholique, la même puissance dans l'image et dans l'expression. Ces compositions sont, en somme, de vastes tableaux catholiques qui traduisent la foi de l'Espagne, aux âges passés, avec une grandeur et une poésie qu'il est impossible de méconnaître.

Si l'on compare ces pièces du *Corpus* à nos mystères du moyen âge, on reconnaîtra qu'au lieu de matérialiser les dogmes, l'auto tend, au contraire, à les idéaliser. Les personnages deviennent là de purs esprits, des sentiments, des allégories, et pourtant le peuple immense qui entoure les échafauds où se représentent ces actions les comprend, les apprécie et y puise un enthousiasme dont rien ne peut donner une idée. Le poëte, qui a guerroyé contre les infidèles avec l'épée, combat ici avec la plume pour la plus grande gloire de Dieu et de son Église. En même temps que l'autorité ecclésiastique fait représenter la *Vie est un songe,* la *Vallée de la Zarzuela* et le *Festin de Balthazar*, elle revêt du san-benito les hérétiques et les juifs condamnés par l'Inquisition, et les brûle sur les places publiques, aux applaudissements des foules. Les femmes et les jeunes filles les plus qualifiées assistent à ces exécutions pour prouver leur orthodoxie, et les cérémonies prennent, comme les pièces du Saint-Sacrement, le titre qualificatif d'*autos;* tout cela est entre-

mêlé de courses de taureaux et de carrousels appelés *jeux de cannes*, imités du Djérid en usage chez les Turcs, et qui consiste à se poursuivre à cheval et à se lancer des javelots inoffensifs.

Tels sont les spectacles officiels de l'Espagne sous Philippe IV et sous Charles II. Depuis Philippe II rien n'a changé sur cette terre immobile.

IV.

Les drames religieux de Calderon.

Il existe quinze drames de Calderon dont les sujets sont basés sur les dogmes catholiques et dans lesquels figurent des saints et des démons. Parmi ces drames, destinés aux théâtres publics, un seul a été traduit en français par M. Damas Hinard, *la Dévotion à la Croix*, et M. Philarète Chasles, dans ses *Études sur l'Espagne*, a donné une analyse détaillée d'un autre drame de ce genre : *le Magicien merveilleux*. C'est tout ce que nos compatriotes connaissent de ce répertoire, que nous allons rapidement parcourir.

Quelques-unes de ces pièces, qui sont toutes en trois parties, conservent la mysticité et les procédés naïfs de l'auto, tout en accordant à l'action une plus grande étendue ; d'autres entrent plus à fond dans les combi-

naisons dramatiques, développent des caractères et mettent en relief la partie philosophique des sujets. Dans cette première catégorie, nous rangerons l'*Exaltation de la Croix*, les *Chaînes du Démon*, la *Vierge du Sagrario*, le *Joseph des femmes*, le *Purgatoire de saint Patrice;* à la seconde appartiennent la *Dévotion à la Croix*, le *Magicien merveilleux*, les *Deux Amants du Ciel*. Voici l'argument de l'*Exaltation de la Croix:*

Cosroès, roi de Perse, après avoir pris d'assaut Jérusalem, emporte la sainte Croix, dont il veut faire hommage à ses Dieux. L'Empereur de Constantinople, Héraclius, se met en campagne pour arracher ce trophée aux païens; mais il est vaincu par les Persans, et l'on prépare son supplice. Au moment où l'Empereur va périr martyr de sa foi, les anges du ciel apparaissent armés d'épées flamboyantes et dispersent les mécréants. Héraclius rapporte en triomphe la sainte Croix à Jérusalem, et tous s'écrient: « Salut, divine Croix! salut, nouveau Paradis, Carmel embaumé! salut, Reine des cités et des peuples!

La Reine du Sagrario met en action les légendes composées sur une image de la Vierge, que l'on vénère encore aujourd'hui dans la cathédrale de Tolède. La comédie de Calderon embrasse quatre siècles dans ses trois journées. La première nous montre l'apparition de la Vierge à Saint-Ildefonse au temps du roi Goth Rescisundo. Quand commence la seconde journée, le roi Rodrigue est mort, et Aben-Tarif somme Tolède de se rendre. L'alcade, pour sauver la sainte image, la cache au fond d'un puits La troisième

journée se passe sous le règne d'Alphonse VI. Le Roi a juré qu'il laisserait aux Maures soumis leurs mosquées et tous leurs biens. On vient lui apprendre que la reine Constance, sa femme, s'est emparée de l'un des temples musulmans et qu'elle le fait abattre. Transporté de fureur, le roi Alphonse jure que la Reine mourra pour avoir compromis sa parole et violé son ordre. Quand il se présente avec ses soldats, la Reine, en signe de soumission, s'avance vers lui, les cheveux épars et un poignard nu dans la main. Elle apprend au Roi qu'en fouillant la terre de la mosquée, elle a retrouvé l'image de la Vierge du Sagrario cachée au fond d'un puits par l'alcade de Tolède dans des temps de malheur. Le Roi pardonne à sa femme et satisfait les Maures en leur donnant une somme d'argent.

Sous ce titre bizarre, *le Joseph des femmes*, Calderon nous reproduit l'histoire d'Eugénie, fille de Philippe, gouverneur d'Alexandrie pendant le règne de l'empereur Gallien. Eugénie mourut martyre, après avoir été réduite en esclavage, ce qui motive le titre que le poëte a donné à sa pièce.

Eugénie médite ce qu'elle vient de lire dans un livre chrétien proclamant l'unité de Dieu. « Qui me tirera du doute? dit-elle; qui m'expliquera ce que je ne comprends pas?—Moi! » répondent à la fois deux voix. Elle lève les yeux, et aperçoit à sa droite et à sa gauche, d'une part un religieux de l'ordre des Carmes déchaussés, de l'autre le Démon. Épouvantée de cette apparition, elle veut fuir. elle est retenue. De la discussion

qui s'établit, elle conclut que le Christ est le seul et véritable Dieu. Philippe croit que sa fille est devenue folle par ses lectures. Il veut lui arracher son livre, qui s'envole de lui-même et échappe à toutes les mains. Bientôt Eugénie, menacée par les édits de l'Empereur, fuit dans la montagne pour adorer le Dieu qu'elle a reconnu. On l'y poursuit, et son père la donne comme esclave à Aurelio, qui commande l'expédition contre les chrétiens. Elle se réjouit de son humilité, repousse l'amour de son maître, et subit enfin le martyre qui lui donne la gloire céleste.

C'est encore sur une légende que Calderon a établi la fable de sa comédie intitulée *le Purgatoire de saint Patrice*. La légende suppose qu'il existait dans un coin de l'Irlande une grotte communiquant avec le Purgatoire. Voici très brièvement l'argument de la pièce de Calderon :

Le roi d'Irlande Egerio a fait un rêve qui l'épouvante : il a vu un jeune homme dont la bouche jetait des flammes, et les flammes atteignaient les deux Princesses, ses filles, Lesbia et Polonia. Pendant qu'il promène ses rêveries sur le bord de la mer, une tempête s'élève et jette à la côte deux hommes échappés, comme par miracle, d'un navire qui vient de se briser. « Gloire à Dieu qui m'a sauvé ! dit l'un de ces hommes. — Vive le Diable ! s'écrie l'autre. — Qui êtes-vous ? leur demanda Egerio. — Je suis chrétien, répond Patrice. — Je reconnais en toi les traits de l'homme que j'ai vu en songe et qui jetait des flammes par la bouche. — Cette flamme, Seigneur, répond Patrice,

c'est la vérité de l'Évangile que je vais prêchant partout. »

Ludovico, le compagnon de naufrage de Patrice, parle ainsi : « Grand Egerio, roi d'Irlande, je suis Ludovico Enio, chrétien aussi ; mais je diffère de Patrice comme le mal diffère du bien. Pourtant je perdrais mille fois la vie plutôt que de renoncer à la religion à laquelle je crois. Je ne vous conterai pas mes bonnes œuvres, mais bien mes crimes, mes vols, mes meurtres, mes sacriléges, mes trahisons. Tout jeune, je fus abandonné à mes instincts, et je vécus sans règle ni frein. Telle est mon histoire ; je ne vous demande en ce moment ni secours ni pitié : faites-moi mettre à mort, voilà ce que j'ai mérité. — Quoique tu aies à mes yeux le tort d'être chrétien, dit le Roi d'Irlande, je t'aime et je vais te donner des marques de mon pouvoir, ainsi qu'à Patrice. Viens dans mes bras, tu seras mon favori ; quant à Patrice, j'en fais mon esclave, il gardera mes troupeaux : nous verrons si son Dieu viendra le tirer de l'esclavage. »

Un ange apparaît à Patrice pendant qu'il garde les troupeaux du Roi, et il lui montre un miroir dans lequel le saint voit défiler les populations de l'Irlande qui l'appellent. Romps tes fers, lui dit l'ange, prends l'habit de moine et rends-toi à Rome. L'ange emporte Patrice dans son vol, et termine ainsi la première journée du drame. Pendant le voyage de Patrice, Ludovico a séduit Polonia, l'une des filles du Roi, et il a tué Philippe, son rival. Le Roi a décidé qu'il mourrait, uniquement parce qu'il est chrétien. Polonia séduit les

gardes et fait échapper son amant, qu'elle accompagne dans sa fuite jusqu'au port où il doit s'embarquer. Mais Ludovico, dans un accès de jalousie, frappe de son poignard la femme à qui il doit la vie. « Misérable! s'écrie l'infortunée, es-tu un homme ou un chrétien? -- Je suis un démon, » répond-il.

Cependant Patrice a de nouveau débarqué en Irlande; il traîne les peuples à sa suite; les convertis confessent la divinité du Christ. Le saint ressuscite Polonia, que son père revoit avec joie. Mais le souverain idolâtre ne se tient pas pour convaincu, et il exige un nouveau miracle. Le saint refuse de tenter Dieu. Le Roi lui accorde une heure pour exécuter son ordre, ou bien il mourra.

Le bon ange révèle alors à Patrice l'existence de la caverne mystérieuse, dont les profondeurs communiquent avec le Purgatoire. Celui qui pénétrera dans le gouffre après s'être confessé de ses péchés passés y trouvera son purgatoire, et il pourra entrevoir les gloires lumineuses du Paradis. Mais celui qui osera y entrer sans contrition et par simple curiosité, porte sa mort avec lui, et il souffrira tant que Dieu sera Dieu. Le Roi veut voir l'intérieur de cette montagne, qui renferme les mystères de la vie et de la mort, et il ordonne à Patrice de l'y conduire et de marcher devant lui. Le saint franchit le seuil fatal; mais, quand le Roi veut y mettre le pied, il disparait tout à coup dans un tourbillon de flammes.

Au début de la troisième journée, nous revoyons Ludovico cherchant le pardon de ses fautes, dût-il le

payer de sa vie. Il se présente, après avoir communié, aux prêtres qui veillent à l'entrée de la caverne. Il franchit le pas terrible, et se trouve bientôt en présence de Polonia et de Philippe qu'il a tués et à qui il demande humblement pardon. Il revoit Patrice qui l'embrasse et à qui il promet de consacrer sa vie à expier ses erreurs. *La Dévotion à la Croix* fait partie des dix-sept pièces de Calderon traduites par M. Damas Hinard. On connaît ce beau roman catholique, si violent dans son action, si étrange dans ses pensées.

Nous retrouvons, dans le drame appelé *les Deux Amants du ciel*, un personnage qui ressemble beaucoup à Cypriano du *Magicien merveilleux* et au docteur Faust de la légende allemande. Quant à l'action de la pièce, elle a une si grande analogie avec le *Polyeucte* de Corneille, que l'on peut croire que notre grand poëte avait lu l'ouvrage espagnol, quoiqu'il n'en ait traduit aucun passage, comme il fit pour le *Cid*, pour le *Menteur* et pour *Héraclius*.

Le jeune Crisanto lit avec avidité les livres écrits par les adeptes de la religion nouvelle. Polemio, son père, gouverneur d'une ville romaine, l'arrache à ses études et l'envoie à Rome, afin que les divinités humaines lui fassent oublier ses rêveries. Son précepteur Claudio le conduit dans une forêt, où il rencontre trois jeunes filles qui se promènent sous les frais ombrages. L'une chante, l'autre lit, la troisième demeure silencieuse. « Laquelle préférez-vous ? demande à Crisanto son précepteur.—Je ne sais, répond-il : celle qui chante donne l'idée de la perfection ; celle qui lit, de la sagesse ; celle

qui se tait est un modèle de beauté.— Si vous deviez faire un choix entre elles?...—Je choisirais la beauté.»

Après le départ des jeunes filles, Crisanto fait la rencontre d'un solitaire chrétien qui se cache pour prier, craignant les édits de persécution. Il explique le dogme du christianisme à l'étudiant, qui se laisse entraîner par son enthousiasme et jure de suivre la loi nouvelle. Ils sont surpris par des soldats romains qui les arrêtent et les conduisent à Polemio. « Malheureux! s'écrie Polemio en reconnaissant son fils, voile ton visage de ton manteau afin que personne ne sache qui tu es. » Et il fait enfermer le prisonnier dans son propre palais.

En entendant le langage de Crisanto, Polemio ne doute pas que son fils ne soit devenu fou et il fait en hâte venir un médecin. Le médecin arrive et demande à rester seul avec le jeune homme malade. Ce médecin n'est autre que le solitaire de la forêt, le vénérable Carpoforo. « Que faut-il faire pour obtenir le salut de mon âme? demande le néophyte. — Recevoir le baptême. — Je le réclame, mon Père, prosterné à vos pieds. — Nous nous reverrons. Je vous donnerai le baptême quand je vous aurai enseigné les principes de la foi. Ce que je puis vous dire pour le moment, c'est que vous devez vous mettre en garde contre les femmes qui vous entoureront. — Qui pourrait leur résister? — Celui que Dieu aide. » Le faux médecin sort après avoir pris congé de Polemio, à qui il promet le salut de son fils. Le père de Crisanto introduit dans son jardin la belle Daria, dont la vue a produit dans

la forêt une si vive impression sur son fils. Elle est accompagnée de ses deux amies, Nisida la chanteuse et Cintia. Aux doux sons de la musique, Crisanto sent la volupté pénétrer son cœur. « Laisse-moi, Sirène humaine; ta voix s'empare de mon âme, comment résisterais-je à ta voix et à tes paroles ! »

Daria sort d'entre les fleurs et s'avance vers Crisanto; elle vient pour le délivrer des sortiléges des chrétiens. Elle lui annonce que les Dieux s'offensent de ses sentiments. Et Crisanto répond que les Dieux de Daria sont des faux Dieux. « Je suis venue vers toi, répond la belle païenne, pour vaincre ou pour mourir. — Tu ne vaincras pas ma constance, quoique tu aies vaincu ma liberté ! — Et si je te fais la guerre ? — Mon cœur se rendra, mais non ma volonté, qui est la gardienne de mon âme.—Tu me croiras si tu m'aimes. — Et toi, Daria, tu ne me croiras pas si tu n'as pas d'amour pour moi. — Oh ! qui pourra, Crisanto, éclairer ton ignorance ? — Oh ! Daria, qui pourra te rendre chrétienne? »

On reconnaît ici la situation de Polyeucte et de Pauline. Corneille, en d'autres termes, exprime les mêmes idées dans ce dialogue :

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas !
— Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas !
— C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?
— C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire
— Imaginations !
— Célestes vérités !
— Etrange aveuglement !
— Éternelles clartés !
— Tu préfères la mort à l'amour de Pauline ?
— Vous préférez le monde à la bonté divine !

On découvre bientôt que le médecin de Crisanto n'est autre que le solitaire Carpoforo; on l'arrête par ordre de l'Empereur et on lui tranche la tête. Quant à Crisanto, on l'arrache aux bras de Daria pour le charger de chaînes. C'est alors que, par un mouvement subit de la passion, Daria, comme la Pauline de Polyeucte, se convertit et confesse la foi chrétienne.

Jetés tous les deux dans un cachot, ils brisent leurs chaînes et s'enfuient dans les montagnes, où les soldats les poursuivent. Daria n'a qu'un regret : c'est de mourir sans être baptisée. « Console toi, chère épouse, lui répond Crisanto, le martyre est un baptême de sang et de feu. » Les soldats romains précipitent les deux infortunés dans une caverne, dont un rocher vient fermer l'ouverture, et un ange paraît sur la montagne, annonçant que cette caverne, qui renferme un si grand trésor, ne doit être troublée par personne, et que les siècles futurs respecteront le tombeau des *deux amants du ciel*.

Ces drames religieux sont, comme on le voit, un prolongement et un perfectionnement, au point de vue de la forme, de nos mystères du xv[e] siècle. Ils diffèrent des autos par leur division en trois actes et parce qu'ils se jouaient sur les théâtres publics, au lieu d'être représentés sur les échafauds dressés pour les fêtes du *Corpus Domini*.

V.

Les drames historiques de Calderon.

Nul plus que Calderon n'en prend à son aise avec l'histoire lorsqu'il la met au théâtre. Il ne se croit pas plus obligé envers la chronique de son pays et de son époque qu'envers le monde antique, grec, romain ou oriental. La grande Zénobie, Sémiramis, Coriolan n'ont rien à reprocher sous ce rapport à l'infant Don Fernando de Portugal du *Prince Constant*, au Henri VIII du *Schisme d'Occident*, au Don Pedro d'Aragon de la pièce intitulée : *Trois Châtiments en un seul.* Calderon était pourtant un savant, nourri des fortes études de l'université de Salamanque ; c'est donc en parfaite connaissance de cause, et de plein parti pris, qu'il place le Danube en Asie, qu'il fait des ports de mer de Jérusalem et de Memphis et que son Judas Machabée prend à coups de canon la capitale de la Judée.

Nous avons vu que le grand Lope avait agi de même. Comme les acteurs, représentant des personnages de tous les pays et de toutes les époques, portaient alors la fraise, le pourpoint et le chapeau espagnols, et que le public acceptait ces invraisemblances, les poëtes les acceptaient comme lui, ce qui les dispensait, vis-à vis

des spectateurs, d'explications géographiques et archéologiques, qui sans cela seraient devenues nécessaires et auraient pu embarrasser l'action.

Calderon a écrit une vingtaine de drames historiques ou mêlant à un argument de fantaisie des personnages empruntés à l'histoire ; sur ce nombre, les suivants ont été traduits en français : *L'Alcade de Zalamea; Aimer après la mort ; Trois Châtiments en un seul; Le Prince Constant* et *Le Schisme d'Angleterre.* Les autres sont restés dans leur texte.

Calderon écrivait vers l'année 1651 son drame *le Schisme d'Angleterre*, dans lequel il fait paraître les mêmes personnages qu'en 1603 Shakspeare avait déjà mis à la scène : le roi Henri VIII; le cardinal Wolsey; la reine Catherine d'Aragon, Anne Boleyn Calderon ne connaissait pas un seul drame de Shakspeare, qui à cette époque n'avait guère été traduit et joué qu'en Allemagne. Aussi la pièce du poëte catholique contient-elle de tout autres éléments que ceux de la pièce anglaise. Anne Boleyn y est représentée comme une intrigante hypocrite, cherchant à perdre la Reine tout en ayant l'air de la plaindre et de la défendre. Elle a bien mérité son sort, lorsque Henri VIII son époux, après avoir découvert ses intrigues, la fait enfermer dans la Tour de Londres, où elle meurt décapitée. La pièce anglaise se termine par la glorification de la protestante Élisabeth, et la pièce espagnole conclut par l'apologie du Pape, prononcée par la princesse Marie Tudor, fille de Catherine d'Aragon et de Henri VIII, laquelle monta sur le trône d'Angleterre

en 1553, et rétablit dans ses États l'exercice de la religion catholique.

Nous avons parlé, au chapitre de Pierre Corneille, des points de ressemblance existant entre l'*Héraclius* français et le drame de Calderon intitulé : *En esta vida todo es verdad y todo mentira ;* nous n'y reviendrons donc pas. Arrivons aux pièces non traduites.

Le poëte castillan a mis en scène après Shakspeare, et sans connaître le drame anglais, l'histoire de Coriolan, à laquelle il a donné pour titre : *Les Armes de la beauté* (*Las Armas de la hermosura*). Les deux pièces reproduisent à peu près les mêmes événements connus; Calderon fait seulement siéger parmi les juges qui bannissent de Rome le jeune vainqueur de Corioles, Aurelio, le père du héros, qui s'écrie, en votant l'exil de son fils : « La plume du juge a plus pesé que la voix du père. »

> Mas que la voz de padre
> Pesò la pluma de juez.

C'est ce même Aurelio qui vient demander la paix aux Volsques. Il reconnaît son fils Coriolan dans celui qu'il croyait être le Roi et aux pieds duquel il s'est prosterné. « Ne te trouble pas, Romain, lui dit Coriolan; quel motif t'amène ici ? — Je l'ai oublié en te voyant. — Tu peux t'étonner, mais non rester muet. Pour quel motif es-tu venu ? poursuis. — Je venais parler au Roi. — Je le remplace, j'ai son autorité, je suis son général. »

Aurelio transmet la proposition de paix dont le

sénat l'a chargé. « Romain, lui répond son fils, bien qu'il fût toujours glorieux de pardonner, la vengeance est aussi une action généreuse pour l'offensé! Dis à Rome que je suis venu pour la détruire, et qu'ainsi elle n'attende de moi nulle pitié. — Est-ce là ta réponse? — Oui. — Barbare! qu'as-tu fait de l'honneur que je t'ai transmis? — Si tu veux savoir où est mon honneur, Rome te le dira, puisqu'elle s'en est emparée. — Qui t'impose tant de rigueur? — Celui qui me donna la vie; il fut un juge et non un père. Aujourd'hui je suis juge et fils, moi aussi je me souviendrai seulement que je suis juge. — Il punissait une faute. — Moi je punis un outrage. Retourne vers le sénat Romain. »

La scène finale où Coriolan cède aux pleurs de sa femme n'est pas à la hauteur de la belle scène de Shakspeare; elle contient cependant quelques reparties pleines de sentiment: « Partons, puisque Coriolan, en nous renvoyant, nous condamne à mourir! » Ainsi parle Véturie, qui, dans la pièce de Calderon, se trouve être la femme de Coriolan au lieu d'être sa mère. « Tu t'en vas, répond Coriolan, mais je ne te renvoie pas. » Puis, quand ils vont se quitter: « Ciel! s'écrie Coriolan, Véturie verse des larmes! attends encore? — Que veux-tu? — Je ne sais. Te prier de ne pas pleurer, ma propre douleur suffit. Qu'exiges-tu de moi, Véturie? — Que Rome vive! — Rome vivra donc, elle m'a vaincu avec les armes de la beauté! »

Trois grandes figures ont été empruntées par Calderon aux chroniques de l'antique Asie : *Zénobie*, la

Reine de Saba ou la Sibylle de l'Orient, et *Sémiramis*. La première des trois pièces que nous venons de nommer met en scène l'histoire d'Aurélien, qui de paysan devint Empereur et ramena à Rome, parmi les captives de son triomphe, la Reine de Palmyre. Décius, que l'auteur donne par fantaisie pour successeur à Aurélien, le poignarde et épouse Zénobie, qu'il proclame Impératrice. Le poëte espagnol n'a pas fait plus de frais d'imagination pour la *Reine de Saba* que pour *Zénobie*, et les conversations de la souveraine arabe avec Salomon remplissent les trois actes auxquels elle donne son nom. Le plus singulier de ces discours, c'est celui où, mille ans d'avance, elle annonce à Salomon la venue du Christ. *Sémiramis ou la Fille de l'air* est un sujet beaucoup mieux traité et qui mérite sous tous les rapports un examen sérieux.

VI

La *Fille de l'air* (*la Hija del aire*), comédie en trois journées, 1[re] et 2[e] parties.

Calderon a développé et enrichi avec bonheur la légende de cette Reine de Ninive et de Babylone que les mythes orientaux nous ont transmise. Il a su

donner un très puissant relief au caractère de la femme ambitieuse, qui sacrifie tout pour arriver au faîte de la puissance. La première partie de cette pièce étrange conduit l'action jusqu'au mariage de Sémiramis avec Ninus, la seconde jusqu'à la mort de la Reine.

L'armée de Memnon, général des Assyriens, traverse les montagnes d'Ascalon, et les échos retentissent du son des clairons et des tambours. On entend dans une caverne la voix d'une femme qui s'écrie: « Tirésias, laisse-moi sortir, ou je me tue de mes propres mains! » Tirésias, prêtre et devin, écarte le bloc de pierre qui ferme l'entrée de la caverne, et l'on voit s'avancer une jeune fille vêtue de peaux de bêtes. Son air est mâle et fier, sa beauté est sans égale. Des bruits inconnus viennent de frapper pour la première fois son oreille. Pour les mieux écouter, elle a voulu sortir de la prison qu'elle habite depuis sa naissance. Tirésias lui déclare qu'elle vit ainsi enfermée par la volonté des Dieux, et qu'il n'est pas en son pouvoir de la délivrer. Le devin lui rappelle que l'oracle de Vénus a déclaré qu'elle deviendrait la terreur de l'univers et qu'elle causerait la mort d'un grand Roi. L'armée ninivienne s'approche, et Tirésias force la jeune fille à rentrer dans sa caverne; mais bientôt de nouveaux cris se font entendre. Memnon rend la liberté à la captive, et Tirésias, pour ne pas voir les malheurs prédits par Vénus, se précipite dans le lac, où il trouve la mort. Le général de Ninus, frappé de la beauté de cette fille singulière, veut savoir pourquoi elle vit renfermée dans cet antre. Elle lui répond qu'elle est fille

de la nymphe Arceta, qui, trahie par un amant infidèle, poignarda le traître couché sur un lit de roses. La nymphe mourut en mettant son enfant au monde. Aux derniers gémissements qu'elle poussa, toutes les bêtes féroces de la montagne accoururent, et l'on vit s'abattre autour d'elle, dans un vol immense, tous les oiseaux du ciel. Les bêtes féroces voulurent dévorer la mère et l'enfant, ce furent les oiseaux qui les défendirent. « Tirésias survint au milieu de cette lutte, continue la jeune fille. Voyant les bêtes féroces et les oiseaux divisés en deux camps et se livrant bataille, il m'alla cacher dans sa demeure. Les oiseaux m'y suivirent, m'apportant dans leurs serres et dans leurs becs le laitage dérobé aux bergeries, qui fut ma première nourriture. Étonné d'un tel prodige, Tirésias courut consulter l'oracle de Vénus, qui parla ainsi : « Cette » enfant est ma fille adoptive, et, comme Diane et moi » nous vivons toujours en guerre, elle la persécute, et » moi je la protége. Je veux que les oiseaux, qui m'o» béissent, lui portent chaque jour sa nourriture, et » que les hommes ne la connaissent jamais, parce que » Diane veut se venger de moi sur elle. La beauté » est un don qu'elle tient de moi ; cette beauté ser» vira de motif et d'excuse à tout le mal qui arri» vera à cause d'elle. » C'est pour ces raisons, Seigneur, que Tirésias m'a tenue tant d'années dans cette prison ; et comme, dans la langue d'Assyrie, qui dit *oiseaux*, dit *Sémiramis*, il me nomma ainsi parce que je suis la fille de l'air et des oiseaux qui élevèrent mon enfance. Puisque tu as rompu mes fers,

beau jeune homme, emmène-moi avec toi. Je connais le sort qui me menace, je saurai le vaincre. Quoique j'ignore bien des choses, je n'ignore pas que le ciel nous laisse les maîtres de notre destinée. Emmène-moi, je te le demande à genoux; comme femme, je te l'ordonne; comme esclave, je t'en conjure. Si je perds l'occasion d'être libre, je me donnerai la mort! — Relève-toi, belle Sémiramis, répond Memnon; je ne puis laisser prosterné sur la terre le ciel que je vois en toi. Tu es une merveille de beauté, et, quoique la destinée t'ait préparé de terribles épreuves, tu l'as dit avec raison, tu peux en triompher. Ainsi donc, tu vas me suivre, et ta beauté sera non l'épouvante, mais l'enchantement des mortels. »

C'est ainsi que finit la première journée de la première partie de la *Fille de l'air*.

Memnon a conduit sa conquête dans une maison isolée qu'il possède près de Ninive, et il l'a cachée sous des habits de paysanne. Il la quitte pour aller au palais de Ninus, mais il reviendra dès le soir. Il ne peut se marier sans la permission du Roi, il va la lui demander. « Je t'aime tant! ajoute-t-il; mon amour, s'il le pouvait, te cacherait si bien, que le soleil lui-même ne verrait pas ton visage. Je t'enfermerais dans une tour de diamant, et, pour que ma belle Sémiramis fût plus fidèle, j'en briserais à l'instant toutes les clés. Ceci est une exagération de mon amour, rien de plus. En devenant ton mari, je deviendrai ton esclave; je tiendrai les clés de ta loyauté, et toi celles de ma liberté. »

Dès que Memnon a pris le chemin de Ninive, Sémiramis se consulte elle-même. « O mes grandes pensées, dit-elle, maintenant que nous sommes seules ensemble, parlons clairement, vous et moi, car je ne me fie qu'à vous : ma volonté est-elle libre ou esclave ? Je confesse que je dois quelque reconnaissance à Memnon, mais pourquoi m'a-t-il transportée d'une montagne à une autre ? La cause, la voici : c'est qu'il craint, non sans raison, que mon cœur ne soit si vaste, que l'univers semble trop étroit pour lui. »

Introduit chez le Roi, Memnon lui raconte la merveilleuse trouvaille qu'il a faite dans les montagnes d'Ascalon. Sa description excite la curiosité de Ninus, qui n'a plus qu'une pensée, celle de voir et d'admirer la femme qu'on lui a dépeinte avec tant d'éloges. Le poëte nous transporte bientôt dans une forêt, où le Roi, emporté par son cheval pendant la chasse, va être précipité au fond d'un gouffre, lorsqu'une femme le sauve. Ninus n'a que le temps d'échanger quelques mots avec elle, car elle disparaît entre les arbres dès qu'elle entend venir la suite, parmi laquelle se trouve Memnon. Le Roi donne à l'instant l'ordre de trouver cette femme et de la lui amener, ce qui s'exécute. Memnon se voit contraint d'avouer à son souverain que cette belle fille est Sémiramis, et il demande la faveur de la pouvoir épouser. Avant de rien décider, Ninus veut connaître l'état actuel de leurs relations. « Il importe à mon honneur et à mon orgueil, répond Sémiramis, que tous apprennent qu'avant de me promettre de m'épouser, Memnon eut seulement de moi

l'assurance que s'il me donnait son nom je serais à lui. Il sait que je ne lui accordai jamais rien que l'espérance. »

Le Roi ordonne à sa sœur de conduire à Ninive dans son char royal, vêtue d'habits somptueux, la femme qui lui a sauvé la vie. Il statuera ensuite sur la requête de Memnon, son vaillant général, dont il n'oubliera pas les services. « Rêves de mon ambition, soupire Sémiramis, vous réaliserez-vous ? Pour contenter mes désirs, il me faut de plus grands triomphes ! » Pendant que l'on fait les préparatifs du départ, Ninus retient Memnon près de lui, et la scène suivante a lieu entre eux :

« Sommes-nous seuls ? — Oui, sans autres témoins que ces arbres. — As-tu quelque chose à me demander ? — Rien. — Que ferais-tu pour moi ? — Je suis prêt à mettre ma vie à vos pieds. — Je veux moins. Afin qu'on ne dise jamais que Ninus a enlevé à Memnon sa femme, je prétends obtenir de l'amitié ce que je ne veux pas devoir à la puissance. — Seigneur, c'est un tel exploit de se vaincre soi-même, qu'un héros peut seul l'entreprendre. Vous êtes Roi, je ne suis qu'un vassal. — Pourtant, il faut que tu me promettes d'oublier Sémiramis. — Je puis vous promettre de mourir, mais oublier n'est pas en mon pouvoir. — Je puis te l'enlever ? — Vous le pouvez, mais remarquez que c'est un acte de violence. — Tais-toi, ingrat ! J'ai trop laissé pousser tes ailes. Je vais donner des ordres pour la célébration de ton mariage, et toi, tu dois t'y opposer, sans plus lever les yeux dès ce

moment sur Sémiramis, si tu ne veux que je te les fasse arracher. »

L'entrée triomphale de Sémiramis dans la capitale de l'Assyrie ouvre la troisième journée. « Voici la belle Sémiramis ! vive l'étonnement de l'Asie ! vive celle qui sauva notre Roi ! — Belle Sémiramis, demande Ninus, que t'a semblé de ma glorieuse ville de Ninive, de ses murailles monumentales, de ses vues, de son peuple innombrable ? — S'il vous faut dire la vérité, Seigneur, tout cela ne m'a pas étonnée ; je me figurais vos palais plus somptueux, vos temples moins étroits, tout enfin plus grandiose. »

Ninus avoue son amour à la fille des forêts d'Ascalon. Il lui laisse la liberté d'épouser Memnon, mais il sera banni, dépouillé de ses biens, de son rang, et condamné à errer par le monde. Memnon, qui arrive sur ces entrefaites, se voit désarmé et saisi par les gardes.

« Sémiramis, s'écrie-t-il, souviens-toi que je t'ai rendue à la vie ! — Sémiramis, s'écrie Ninus à son tour, souviens-toi que tu m'as sauvé l'existence, et que je dois te récompenser ou mourir ! »

Sémiramis répond sans se troubler : « Memnon, bien que je sois touchée de vos sentiments, la reconnaissance ne peut me contraindre à sacrifier l'existence d'un autre. Si quelqu'un reprend à un pauvre l'aumône qu'il lui a faite, ce n'est pas de la pitié, mais de la cruauté ; si déjà vous avez dissipé en prodigalités le meilleur de votre fortune, la mienne, qui aujourd'hui s'élance de son berceau vers la lumière du jour, aime

cétte lumière. Si vous finissez la vie, moi je la commence. Aujourd'hui que vous voilà fugitif et dans la disgrâce du Roi, je ne puis vous rendre de plus grand service que de refuser votre main. »

Memnon reçoit l'ordre de quitter l'Assyrie, sans qu'il lui soit permis de revoir Sémiramis. Il ne peut toutefois se résoudre à ce dernier sacrifice, et, lorsque la nuit est venue, il rôde autour du palais pour adresser un adieu à la belle infidèle. Il parvient à l'apercevoir, mais il est bientôt surpris par les gardes, qui veulent le tuer ; c'est à Sémiramis que le Roi accorde une seconde fois sa grâce. Il sera conduit hors du palais, et, assuré de sa vie et de sa liberté, on lui permettra d'aller où il voudra. L'ordre secret ajoute seulement qu'on lui arrachera d'abord les yeux.

Après le départ de Memnon, la scène suivante a lieu entre le Roi et Sémiramis, lorsque Ninus croit pouvoir traiter sa conquête en esclave :

SÉMIRAMIS. — Arrêtez, Seigneur ! je me suis montrée reconnaissante des distinctions et des honneurs dont vous m'avez comblée ; mais si vous les regardez comme des présents de l'amour, au lieu de me plaire ces dons m'offensent.

NINUS. — Aujourd'hui, tu es en mon pouvoir ; je t'aime, et je ne ferai pas la folie de soumettre le bonheur de te posséder au caprice de ta volonté.

SÉMIRAMIS. — Ne l'essayez pas ! avant que l'amour triomphe de moi, je me donnerai la mort !

NINUS. — Je captiverai tes mains.

SÉMIRAMIS. — Je les rendrai libres.

NINUS. — Tu ne le pourras pas ; les fers de l'amour ne se rompent pas facilement.

SÉMIRAMIS. — Si, lorsque la lime de l'honneur les mord.

NINUS. — Je t'aime.

SÉMIRAMIS. — Tu m'outrages !

NINUS. — Ma passion te vaincra.

SÉMIRAMIS. — Mon honneur saura me défendre.

NINUS. — Comment, quand tu seras entre mes bras?

SÉMIRAMIS. — De cette manière. (*Elle tire le poignard du Roi.*)

NINUS. — Arrête ! ne me tue pas !

SÉMIRAMIS. — Que craignez-vous ? c'est contre moi que je tourne ce fer !

NINUS. — Quelque divinité, sans doute, te protége ! Je ne veux pas t'obtenir par la violence. Rends-moi cette arme ! Je te donne ma parole de te respecter. Mais, s'il est impossible que je vive et que je règne sans toi, il y a un moyen terme entre te perdre et te posséder.

SÉMIRAMIS. — Lequel ?

NINUS. — Te perdre comme amant, puisque c'est la volonté des Dieux, et te posséder comme époux.

SÉMIRAMIS. — Que dites-vous ?

NINUS. — Ce qui sera !

SÉMIRAMIS. — Je suis fille de Vénus, et elle favorise ma destinée ! (*A part :*) Si je règne, mon nom fera trembler l'univers ! »

Memnon, aveugle, se fait ramener le lendemain aux portes du palais. C'est le jour des noces du Roi et de

Sémiramis. Tout le peuple crie à la fois : « Vive la belle Reine d'Assyrie ! » Memnon ne la verra plus, mais il veut encore entendre sa voix, et il donne son dernier diamant pour se faire conduire sur le passage du cortége. « Que ce laurier détaché de mon front, dit le Roi, ceigne aussi celui de Sémiramis. — Mon silence, dit la nouvelle Reine, peut seul répondre à tant d'amour et de faveur. — Puisque j'ai entendu sa voix, murmure l'aveugle, elle aussi elle entendra la mienne : « Grande Reine de l'Assyrie, que ton triomphe soit éternel comme l'étoile du matin! C'est moi, Memnon, qui te salue. Puisque je fus le premier dans tes affections, que je sois le premier qui publie tes grandeurs ! Triomphe, vis et règne, quoique tu m'aies fait bien du mal! »

Tout à coup on entend un bruit de tonnerre. La terre tremble, la lumière du ciel s'obscurcit, et Memnon, inspiré par le souffle d'une divinité, change tout à coup de langage. « Une force surnaturelle, s'écrie-t-il, me contraint de souhaiter que tu ne puisses ni vivre ni régner. A celui qui en ce moment te fait Reine tu donneras la mort et tu seras la terreur de tout ce qui vit. — Tais-toi! s'écrie Ninus épouvanté. — Le ciel tombe sur nous! » dit la foule, et ses éclats font craquer l'axe du pôle. Les montagnes lancent des volcans dans les airs, et l'on voit voltiger des oiseaux de flammes. Le Tigre, comme un géant d'écume, s'élance vers le firmament et semble vouloir assaillir les Dieux!

Et le gracioso de la pièce conclut en disant au

public : « Dans toute cette bagarre, que vos seigneuries m'écoutent. Elles voient déjà que cette folle est faite Reine. Nul doute, illustre Sénat, que, conviés par nous, vous n'assistiez à ses exploits, à ses vanités et à sa mort, qui se verront dans la seconde partie. »

Cette première partie de la *Fille de l'air* contient de magnifiques scènes qu'on a pu deviner dans l'analyse qui précède. J'ai dû laisser de côté l'épisode de la princesse Irène, sœur du Roi, fiancée à Memnon et jalouse de Sémiramis, ainsi que les lazzis du gracioso Chato, qui produisent un si singulier contraste avec le ton épique de cette tragédie.

Le principal défaut de la seconde partie, qui est en trois actes, comme la première, c'est que, par le fait même du sujet, presque toutes les situations dramatiques tournent au comique, sans que l'auteur l'ait voulu. Ainsi, après avoir établi, dès la première scène, la grande ressemblance qui existe entre Ninias, fils du défunt Ninus, et Sémiramis, sa mère, le poëte nous montre Sémiramis, sous les habits de son fils, donnant audience aux chefs de la révolution qui vient de la priver de la couronne, et les punissant pour les exploits dont ils se vantent à elle, croyant parler à Ninias. « Sire, dit chacun des solliciteurs étonnés de ce revirement subit, hier ne m'adressiez-vous pas des éloges ? — Sans doute, répond la Reine travestie, mais aujourd'hui il me convient de vous châtier. » Cette seconde partie de la *Fille de l'air*, écrite pour le palais, fut sans doute le résultat d'un caprice royal. La comédie finit pourtant de la façon la plus tragique,

par la mort de Sémiramis, percée de flèches dans un combat que lui livrent les révoltés.

La première partie de la bilogie me semble donc seule digne des éloges qu'on lui attribue. C'est assurément une composition magistrale que ce développement successif de l'ambition dans le cœur d'une femme, monstre de grandeur et de perversité, qui accomplit une œuvre prédestinée dont elle-même sera la victime. Cette femme émeut, elle étonne, mais on sent qu'elle n'a pas la conscience de ses actes, et par conséquent on ne la hait point. Ses caresses félines au général assyrien pour qu'il la rende à la liberté, son impatience de quitter la riche villa de Memnon, qui a remplacé pour elle la caverne des monts ascalonites, son attitude vis-à-vis du Roi, qu'elle subjugue d'un regard et qu'elle enchaîne par ses mielleuses paroles, la facilité avec laquelle elle sacrifie l'homme à qui elle doit tout pour se faire couronner Reine, sont de magnifiques mouvements où la richesse de la poésie relève encore la hauteur de la pensée. La passion effrénée de Ninus pour cette beauté sans pareille qui par sa naissance participe à la fois de la terre et du ciel; la stoïque résignation de Memnon, dont l'amour survit à la trahison de l'ingrate, à ce point qu'il donne son dernier diamant à l'homme qui le conduit sur le passage du cortége, où il pourra du moins entendre une dernière fois celle qu'il ne peut plus voir, constituent de véritables traits de génie et montrent Calderon sous une forme nouvelle. Les traductions publiées chez nous n'ont guère reproduit que le répertoire comique et

galant de ce maître, qui s'est pourtant illustré dans tous les genres.

VII.

Le Tétrarque de Jérusalem.

Je dois aussi examiner à part et faire connaître avec quelques détails une autre pièce historique de Calderon, qui jouit en Espagne d'une grande célébrité. Je veux parler de la comédie intitulée : *Le Tétrarque de Jérusalem, ou Le plus grand monstre c'est la jalousie.* Le poëte, qui avait déjà si énergiquement modelé le terrible Don Gutiere du *Médecin de son honneur* et le Don Lope d'Almeida de cet autre drame de vengeance : *A outrage secret, vengeance secrète*, a voulu, cette fois encore, mettre à la scène le caractère du jaloux. Il a choisi pour cadre historique de son étude la mort de Marianne, femme du tétrarque Hérode. Malgré le titre, le pays et les noms des personnages, ce sont des Espagnols, et non des Juifs et des Romains, que nous allons voir agir, selon l'usage constant des dramatistes de la Péninsule. Le Tétrarque, assis sur les almohadas de son harem, parle ainsi à Marianne : « Que désires-tu ? que te manque-t-il ? O ma gloire aimée, n'es-tu pas Reine dans Jérusalem ? Pourquoi

cette tristesse? — Généreux Tétrarque, répond la belle Juive, un savant Hébreu m'a prédit que je devais mourir par le poignard que tu portes à ta ceinture! »

Hérode, en souriant, tire son poignard de sa gaîne et le jette par la fenêtre, afin que les eaux profondes ensevelissent à tout jamais cet objet de terreur et fassent mentir le prophète. Mais la destinée ne permet pas que l'on évite ainsi ses arrêts. Le poignard va s'enfoncer dans l'épaule d'un voyageur qui passait en barque sous le balcon du palais. On amène le blessé : c'est Tolomeo, l'émissaire qu'Hérode avait dépêché en Égypte vers Marc-Antoine et Cléopâtre. Tolomeo revenait annoncer à son maître le triomphe d'Octave, craignant que le vainqueur ne voulût se venger de l'aide prêtée par le Tétrarque à ses ennemis.

L'auteur nous transporte ensuite en Egypte, près d'Octave, qui interroge Aristobule, frère de Marianne, son prisonnier. Dans les bagages d'Aristobule on a trouvé un coffret qui contient des lettres et un portrait de femme, devant lequel le jeune vainqueur de Marc-Antoine demeure étonné et ravi. Ce portrait est celui de la belle Marianne. Les lettres prouvent la complicité du Tétrarque avec les ennemis de Rome. Le César donne à ses gens l'ordre d'aller arrêter Hérode dans son palais de Jérusalem, et il rend la liberté à Aristobule, à condition qu'il lui laissera ce portrait. Il veut savoir quelle est cette femme si belle. Afin de ne pas compromettre l'honneur et la sécurité de sa sœur, Aristobule dit que ce médaillon représente les traits d'une femme qui n'est plus.

Nous revenons au palais d'Hérode, où l'un des officiers du Tétrarque lui rapporte le poignard extrait par les médecins de la blessure de Tolomeo. Quand il est seul avec sa bien-aimée Marianne, Hérode lui rend ce fer prédestiné, afin que, n'étant plus en son pouvoir, il ne puisse donner lieu à la réalisation de la prophétie. Marianne portera dorénavant sa mort avec elle, et elle seule sera maîtresse de sa vie ; c'est donc sa vie que son époux lui donne, et il ne saurait lui faire un plus riche présent. Marianne refuse d'accepter ce don ; peut-être tomberait-il un jour aux mains d'un ennemi, et alors sa vie serait moins que jamais assurée. « Ainsi donc, Seigneur, ajoute-t-elle, portez toujours ce poignard avec vous : je serai certaine de vivre tout le temps que vous le conserverez. »

Hérode va au-devant du vainqueur. Il s'agenouille devant Octave, qui lui fait grâce de la vie et lui permet de lui baiser la main. Dans la main d'Octave, Hérode reconnaît tout à coup le portrait de Marianne, et dès ce moment il est aussi jaloux qu'Othello quand Yago a fait flotter devant ses yeux le mouchoir de Desdémone. Le chef romain envoie le Tétrarque en prison. Hérode, apprenant qu'Octave part pour Jérusalem, ordonne à l'un de ses affidés de tuer Marianne aussitôt que le Romain mettra le pied dans sa maison, car celui qui adore Marianne en peinture ne doit pas l'y trouver vivante après que lui, Hérode, sera mort. Philippe promet à son maître d'agir selon sa volonté, à condition qu'un ordre écrit lui sera remis. Le Tétrarque écrit l'ordre. « Et maintenant, dit-il à son serviteur,

retourne à Jérusalem. Au même instant où tu apprendras ma mort, éteins sur la terre le plus beau rayon, dans le ciel la plus brillante flamme, la fleur la plus fraîche des jardins, la plus radieuse étoile de l'aube. Cette lettre, tu la montreras à Tolomeo, que j'ai nommé capitaine de mes gardes. Que je meure sachant que Marianne meurt avec moi, et que dans le même instant sa vie et la mienne s'achèvent; qu'elle ignore pourtant que c'est par mon ordre qu'elle périt : je ne veux pas qu'elle me haïsse dans ce moment suprême! »

Philippe remet ensuite la lettre du Tétrarque au capitaine des gardes, qui se retourne furieux vers lui et le menace de le tuer. Philippe saisit avec joie la main de Tolomeo, car, autant que lui, il voudrait préserver les jours de sa souveraine. Par l'effet d'un incident de l'action, la lettre vient en la possession de Marianne, mais déchirée en morceaux. Elle rassemble ces morceaux quand elle a reconnu l'écriture de son époux adoré, et, après avoir lu l'ordre qui la condamne, elle s'écrie : « Oh! malheureuse mille fois la femme qui se voit haïe de celui qu'elle aime! En quoi donc, Hérode, ai-je pu t'offenser, et pourquoi veux-tu ôter la vie à celle qui meurt d'amour pour toi? »

Cependant Octave est entré en vainqueur à Jérusalem. Il pénètre dans le palais du Tétrarque, où il se trouve en face de Marianne vêtue d'habits de deuil. Hérode, que l'on a tiré de sa prison, arrive au même instant pour paraître devant son juge. Marianne demande la grâce de son mari, et l'obtient du général amoureux. Puis, quand elle se retrouve chez elle

auprès du Tétrarque, elle lui reproche tristement et avec douceur son horrible cruauté. « Tôt ou tard, la prophétie devra s'accomplir ! dit-elle ; mais, jusqu'à ce moment, Marianne priera dans l'affliction et dans le deuil, le visage couvert d'un voile épais, retirée au milieu de ses femmes. »

Octave, tremblant pour les jours de la beauté qu'il aime, s'introduit nuitamment dans les jardins du palais de Marianne. Les servantes du harem poussent des cris et s'enfuient à la vue d'un homme. « Vous ici, Seigneur ! s'écrie Marianne en reconnaissant Octave. — Je viens vous protéger contre un tyran qui met vos jours en péril ! — J'aime mieux, Seigneur, mourir innocente de la main d'un époux que de vivre criminelle et méprisée de tout un peuple. Ce que vous avez de mieux à faire, c'est de vous retirer d'ici. »

Octave persiste dans son projet d'enlever Marianne pour la soustraire au sort qui l'attend. Marianne lui arrache son poignard de la ceinture, et elle menace de s'en frapper ; mais, dans cette arme, elle reconnaît avec effroi le poignard prédestiné d'Hérode, et elle le jette loin d'elle, en prenant la fuite. Attiré par tout ce bruit, le Tétrarque survient, et trouve les meubles en désordre. Un poignard sans fourreau brille sur le sol ; il le ramasse, et il reconnaît à son tour le présent qu'il a fait à Octave. « O ma jalousie, dit-il, nous arrivons trop tard ! Je ne doute pas que celui qui jette ainsi les dépouilles de l'ennemi n'ait célébré son triomphe. »

Il rencontre enfin Marianne et Octave. Les épées

sont tirées, les lumières éteintes, et Hérode tue Marianne avec le fatal poignard, croyant frapper Octave. « Ayez pitié de moi, Dieux justes ! s'écrie l'infortunée, vous savez que je meurs innocente ! »

Les critiques espagnols ont toujours montré une admiration particulière pour le beau drame dont nous venons de produire la froide analyse. Le poëte n'a emprunté à l'histoire que des noms. C'est la nature éternelle des caractères humains qu'il s'est plu à incarner dans ce Tétrarque à la fois si passionné et si cruel, dans cette Marianne si aimante, si dévouée et si malheureuse. Ce sujet, souvent traité par les auteurs dramatiques des divers pays, n'a nulle part acquis ce degré d'intérêt, de puissance et de magnifique diction. Hérode n'est pas une contre-épreuve de l'*Othello* de Shakspeare, comme l'*Orosmane* de Voltaire ; c'est une autre figure, avec sa physionomie spéciale, de même que Marianne est une création différente de Desdémone, quoique toutes deux elles tombent victimes de la fatalité, et que par ce point final elles se rapprochent. La femme du sombre Africain, agitée par le pressentiment de sa fin prochaine, chante en pleurant le saule et sa douce verdure. Les esclaves de Marianne, en l'aidant à sa toilette de nuit, chantent à leur maîtresse, qui se tait, les lignes suivantes, qui sont aussi un présage :

« Viens, mort ! et cache-toi si bien que je ne te sente pas venir, afin que le contentement que j'éprouverai de mourir ne me rappelle pas à la vie. »

VIII.

Drames et comédies de cape et d'épée.

Cette désignation bizarre de cape et d'épée fut donnée en Espagne aux pièces d'intrigue, à cause du costume dans lequel les acteurs les représentaient, c'est-à-dire le feutre à plumes incliné sur l'oreille, l'ample manteau relevé par la pointe d'une rapière démesurée, la *golilla*, espèce de fraise formée de carton et de gaze amidonnée ajustée autour du cou. Les jalousies d'amants, les vengeances de frères et de maris, le point d'honneur érigé en dogme indiscutable, les scènes de nuit, les aventures de balcons, les grands coups d'épée, les cavaliers embossés dans les plis de leur *capa*, les dames *tapadas* ou demi-masquées de leurs voiles de tafetas ou de dentelle, les doubles actions enchevêtrées comme les mailles d'un filet, tout cet arsenal du répertoire des pièces d'intrigue ne fut pas inventé par Calderon, mais l'éminent poëte porta à leur dernière puissance ces moyens et ces combinaisons qui nous semblent si étranges aujourd'hui, mais qui n'étaient réellement que la traduction un peu accentuée des mœurs de la Péninsule à cette curieuse époque.

Qui disait alors cavalier espagnol disait homme vaillant, loyal, passionné et jaloux, s'escrimant

pour l'honneur de la première donzelle venue, quitte à demander, après le duel, pour qui et pour quoi il s'était battu. Qui disait dame espagnole disait le parangon des grands sentiments, l'amour pur, le dévoûment incarné et la compréhension de l'honneur à l'égal du cavalier le plus parfait.

Pendant tout le XVIIe siècle, sous Philippe III, sous Philippe IV, sous Charles II, les mœurs et les coutumes furent en Espagne ce que nous les voyons dans les pièces de théâtre de Lope, de Tirso, d'Alarcon, de Calderon, de Rojas et de Solis. Le vêtement lui-même ne changea guère. Dans toutes les classes de la société on retrouve cet amalgame de dévotion et de galanterie, de luxe et de parcimonie, de générosité et de cruauté, qui caractérise le pays et le temps. Un grand seigneur a un monde de domestiques qu'il ne nourrit point. Les pauvres hères vont acheter au coin des rues, à des cuisiniers ambulants, leur pitance du jour, composée de fèves, d'ail, de ciboule et d'un peu de bouillon dans lequel ils trempent leur pain. Les dames de la cour sont des châsses garnies de bijoux qui se font traîner au Prado et à la Calle-Mayor, dans des carrosses attelés de quatre mules si distantes les unes des autres qu'elles embarrassent la circulation. Les femmes s'enduisent le visage de blanc d'œuf battu avec du sucre candi, pour se rendre la peau luisante; elles se peignent les sourcils comme les Mauresques, et se mettent du rouge jusque sur les épaules. Cette mode est si générale que les statues elles-mêmes, dans les jardins royaux de Charles II, ont les épaules

et les joues fardées. Les dentelles et le beau linge sont d'un prix tellement exorbitant, que les élégantes d'un état modeste se voient obligées de rester au lit pendant qu'on blanchit leurs atours. La mante, qui sert à masquer tout ou partie du visage, protége les intrigues, dans la vie réelle comme au théâtre. Le soir, tout ce monde, riche ou pauvre, se promène au Prado, qui en carrrosse, qui à pied. Les chercheuses d'aventures portent généralement des mantes blanches brodées en couleur et montrent volontiers le bout de leurs pieds mignons, chaussés non d'un chapin cérémonieux, mais d'un petit soulier de drap, coquet, étroit et serré comme un gant. Les galants jettent des fleurs dans les voitures, où on les invite parfois à monter. Les femmes se masquent de leur mante si adroitement qu'on n'aperçoit souvent qu'un œil noir flamboyant à travers un nuage de soie. Elles élargissent le contour de leurs robes au moyen de cinq ou six cerceaux de fil d'archal, comme les Parisiennes de nos jours. Sous les Philippe, on appelle cet ornement un *garde-Infante;* sous Charles II, ce n'est plus qu'un *sacristain* qui a l'air d'un enfant du Vertugadin antique.

Philippe IV, mauvais politique, mais homme d'esprit, poëte et grand amateur de comédies, donna un développement considérable à l'art dramatique en Espagne. Il ne se borna pas à encourager par sa présence les théâtres publics de Madrid; il fit construire des scènes spéciales dans son palais et, dans ses maisons de campagne, le *Buen-Retiro*, la *Zarzuela* et la

Casa-de-Campo. Le Comte-duc d'Olivarès avait d'abord destiné ce jardin de Buen-Retiro à une collection de volatiles rares, et il avait élevé là une petite maison qu'il appelait la *Galinera*. Le Roi fit bâtir sur cet emplacement un palais carré; on planta un jardin d'arbres et de fleurs rares que rafraîchit l'eau des fontaines. « La salle des comédies (dit un voyageur de ce temps) est d'un beau dessin, fort grande et tout ornée de sculptures et de dorures. L'on peut tenir quinze dans chaque loge sans s'incommoder. Ces loges ont toutes des jalousies, et celle où demeure le Roi est fort dorée. Ni orchestre ni amphithéâtre. On s'assied dans le parterre, sur des bancs. »

La Zarzuela était un retour de chasse du Roi. C'est là que fut donnée, dans les jardins, à ciel ouvert, le 17 janvier 1665, la première représentation du *Golfe des Sirènes*, de Calderon, qui coûta seize mille ducats, et qui fut troublée par une pluie diluvienne. Il y avait un repas de mille plats préparé pour quatre mille convives. Une grande marmite enfoncée dans la terre contenait, pour cette réfection de Gargantua, un veau de trois ans, quatre moutons, cent paires de pigeons, cent de perdrix, cent lapins, mille pieds et autant de langues de porcs, cinq cents saucissons, trente jambons et deux cents poules. Le Roi donna deux cents doublons à Calderon pour sa comédie, avec la grandesse personnelle et le droit de se couvrir.

Nombre d'ouvrages de Calderon, comédies de cape et d'épée, pièces mythologiques, pièces galantes, furent représentées aux résidences royales, entre

autres : *Le Jardin de Falerine* (à la Zarzuela) ; *La Vie est un songe* (au Palais de Madrid) ; *Le plus grand enchantement, c'est l'amour* (à Buen-Retiro) ; *Le Secret à haute voix; Gardez-vous de l'eau qui dort; Le Dernier Duel en Espagne; Combats d'amour et de loyauté* (au Palais).

La catégorie des drames et comédies de cape et d'épée est nombreuse dans l'œuvre de Calderon ; elle passe trente pièces. C'est là surtout qu'ont puisé les traducteurs français et étrangers. Tout le monde lettré connaît aujourd'hui, grâce à M. Damas Hinard : *Le Médecin de son honneur; A outrage secret, vengeance secrète; Trois Châtiments en un seul; Maison à deux portes est difficile à garder; Le Pire n'est pas toujours certain; L'Esprit follet; Le Secret à haute voix.* Le choix du traducteur est excellent ; mais il existe beaucoup d'autres pièces du même genre et du même auteur qui ne mériteraient pas moins d'être vulgarisées chez nous. Je ne puis les analyser toutes, mais je vais donner une idée des principales parmi celles qui n'ont pas été traduites.

Un modèle dans l'espèce, une fable dramatique où l'on voit s'entre-croiser à l'infini, et arriver pourtant à bonne fin, les éléments que nous avons signalés d'après la poétique en usage chez nos voisins, c'est le drame intitulé : *Un Châtiment en trois vengeances.* Un jeune cavalier, le neveu du Duc régnant dans un de ces pays fantastiques des comédies espagnoles, Don Enrique, s'introduit la nuit chez la belle Doña Flor et l'obsède de sa passion, quand elle ne songe qu'à son

amant Don Federico, que vient de bannir le souverain, sur un faux soupçon de conspiration. Tout à coup un homme, embossé dans son manteau, entre par la fenêtre et tombe au milieu du tête-à-tête. « Jésus, mille fois ! s'écrie la belle effrayée. — Vous êtes entré par cette fenêtre, dit Don Enrique à l'inconnu, sortez par cette fenêtre, ou je vous châtierai ! — Qui parle ainsi devant une dame, répond l'homme au manteau en dégaînant, mérite que j'exécute sa menace ! »

Les fers s'engagent : Don Enrique tombe mort. La maison s'éveille ; le meurtrier saute lestement dans la rue, et Manfred, le père de la jeune fille, apparaît l'épée à la main. Il reconnaît le neveu du Duc dans le corps étendu devant ses yeux, et, de peur d'être inquiété par les gens de police, il se décide à faire transporter le corps hors de chez lui avant le lever du jour. Le *ganapan*, ou l'homme de peine, que requiert Manfred pour porter dehors le coffre contenant la dépouille d'Enrique, se trouve justement être l'amant aimé de Doña Flor, Don Federico l'exilé, qui a pris ce travestissement pour pénétrer sans être reconnu dans le logis de sa maîtresse. Chargé du dangereux fardeau, Federico est arrêté, et le Duc l'envoie dans un château fort où il expiera le meurtre dont on l'accuse. C'est Clotaldo, l'homme au manteau, l'auteur véritable de ce meurtre, lui qui aime aussi Doña Flor et qui veut se débarrasser d'un rival, c'est ce misérable qui pousse le Duc à punir un innocent, et c'est Manfred, le père de Flor, qui est chargé de garder Federico dans sa prison. Par le conseil de Clotaldo, le

Duc donne l'ordre à Manfred de faire périr secrètement Don Federico par le garrot ou par le poison. Manfred, sombre et décomposé, assiste au repas de son prisonnier, et il lui tend une coupe de vin en lui disant qu'il espère bientôt le voir libre. Federico ne veut pas boire. « Buvez par ma vie! s'écrie Manfred. — Je boirai donc, Seigneur, parce que vous avez juré. Après le ciel, je n'espère qu'en vous! »

Le Duc vient le soir visiter son alcade et demande à Manfred ce qu'il a fait du prisonnier. « Vos ordres sont remplis, » répond tristement l'alcade. On amène Federico, qui se disculpe auprès de son souverain de tous les méfaits dont on l'a chargé. Tout à coup, le prisonnier pâlit et tombe privé de sentiment entre les bras du Duc. Le Duc, revenu de ses erreurs, déplore l'empoisonnement de son favori, et il appelle l'alcade à qui il reproche d'avoir exécuté son ordre. Il a reconnu enfin, mais trop tard, que Clotaldo est le vrai coupable; c'est Clotaldo qui a conspiré, c'est Clotaldo qui a tué Don Enrique, c'est lui qui a chargé de son crime l'infortuné Federico. Manfred se jette alors aux genoux du Duc, et lui avoue que, prévoyant ce qui arrive, il a donné au prisonnier, au lieu d'un poison mortel, un breuvage innocent dont l'effet va bientôt se dissiper. Federico rouvre en effet les yeux, et il renaît pour épouser Doña Flor. Clotaldo seul mourra. « Ainsi, dit le Duc à Manfred, d'un seul châtiment je tire trois vengeances : la mienne, la tienne et celle d'Enrique! »

La Fiancée de Gomez Arias résume, quoiqu'elle

contienne quelques belles scènes, tous les défauts des drames de cape et d'épée de Calderon. Le lâche et abominable caractère de ce Gomez Arias, qui, pour se débarrasser d'une maîtresse. la vend aux Maures et cherche à séduire et à épouser une autre femme, est une exception dans la galerie des portraits généreux, si bien peints par le maître castillan. La reine Isabelle, en faisant trancher la tête à ce scélérat, après l'avoir forcé à donner son nom à sa victime, fait bonne justice, mais n'enlève rien à l'impression pénible que produit un sujet aussi antipathique. Au temps même de Calderon, l'ouvrage provoquait une telle répugnance dans le public, que pendant la scène où Gomez Arias vend aux infidèles sa fiancée Dorothée, dame espagnole et chrétienne, un alguazil de service tira son épée et se précipita sur la scène, prêt à pourfendre les acteurs.

Parmi les pièces de cape et d'épée de Calderon, il en est d'où l'action sanglante est absolument bannie, et qui roulent sur des sujets galants. Ces ouvrages sont généralement composés avec beaucoup d'art ; ils sont féconds en moyens ingénieux et en caractères gracieux et bien étudiés. J'ai dit plus haut que la comédie de Calderon intitulée : *On ne badine pas avec l'amour* (*No hay burlas con el amor*), contenait la première idée de l'Armande des *Femmes savantes* de Molière. Comme Armande, en effet, Beatriz répugne au mariage, et elle reproche à sa sœur Leonora d'employer des termes aussi bas que ses pensées. Beatriz se sert d'un mot grec pour demander des gants à sa suivante Inès ; puis elle l'envoie chercher un livre latin

dans sa bibliothèque. Celle-ci s'excuse en disant qu'elle n'a jamais su lire, même une affiche de comédie. « Ignorante ! idiote ! s'écrie la jeune savante, n'as-tu donc pas profité de mon exemple ? »

Quand Leonora, sa sœur, veut lui adresser la parole, elle lui défend de s'approcher d'elle, attendu qu'elle l'a vue parler à un homme. Elle ne reconnaît pas pour sa sœur une femme libidineuse. Sommée de s'expliquer sur ce mot, elle dit qu'elle appelle ainsi une jeune fille qui ouvre sa fenêtre la nuit pour parler à un galant, et elle menace de tout révéler à son père. « Connais-tu ce jeune homme ? lui demande Leonora. — Non ; je ne connais personnne du sexe masculin. — Je te dirai dans quelle intention je lui ai parlé. — Quelle audace ! Pourrais-je entendre une pareille impertinence ? — Tu l'entendras pourtant, car il m'importe qu'avec tes folles chimères tu n'ailles pas croire que j'ai agi par légèreté, quand je n'ai agi que par honneur. — Par honneur, je ne t'écouterai pas. »

Sur ces entrefaites, un valet remet une lettre à la suivante de la part d'un jeune cavalier, avec prière de rendre la lettre à Leonora. La lettre parvient à sa destination ; mais Beatriz, scandalisée, arrache la missive à sa sœur, et le père des deux jeunes filles saisit le billet entre leurs mains, sans pouvoir découvrir quelle est la coupable, car Leonora nie tout, comme Beatriz.

L'amant de Leonora, Don Juan de Mendoza, a pour ami un sceptique qui fait fi de l'honneur de femmes et qui ne cherche qu'à se divertir en les abusant. Il

l'amène avec lui pour occuper la revêche Beatriz pendant qu'il courtisera sa belle fiancée. Don Alonso de Luna triomphe de la pruderie et des scrupules de la jeune savante, à qui il trouve moyen de persuader que c'est lui qui a écrit la lettre saisie par Don Pedro, et que c'est à elle, Beatriz, qu'était adressé le billet d'amour, faible expression de son affection sincère. Don Alonso ose s'introduire dans la chambre de Beatriz, et, entendant venir Don Pedro, il saute par le balcon, au risque de se tuer, ce qui achève de lui gagner le cœur de la jeune prude. Inquiète, troublée, elle se hâte d'envoyer sa suivante pour savoir des nouvelles de l'audacieux cavalier. Inès porte au jeune homme, de la part de sa maîtresse, un présent comme gage de sa tendresse. Bientôt Beatriz frémit de se voir trahie, jouée, déshonorée; elle a appris que ce jeune homme qu'elle voudrait haïr, mais qu'elle aime, hélas ! du fond de son cœur, ne l'a courtisée que par moquerie. Elle lui reproche son indigne conduite. Don Alonso la supplie de l'écouter. Il ne cherchera pas à excuser ses torts. Ce qu'on a dit à Beatriz est vrai, mais il va lui raconter une histoire qui peut-être lui obtiendra son pardon : « Un jour, un homme se jeta à la mer par plaisanterie, croyant simplement se divertir parmi ces montagnes d'écume qui l'entouraient, si bien qu'il se noya. Ainsi est l'amour. Il ne faut pas plus badiner avec l'Océan qu'avec l'amour. En jouant avec des épées, un ami blesse son ami. L'amour est comme l'épée lorsqu'elle est sortie de son fourreau. Il ne faut pas plus badiner avec l'épée

qu'avec l'amour. Un imprudent apprivoise une bête féroce, et un jour, en jouant avec elle, il est dévoré. Il ne faut pas plus badiner avec une bête féroce qu'avec l'amour. Pour me divertir, je me suis jeté à la mer, je me suis escrimé avec une épée, j'ai joué avec une bête féroce. Ainsi je me suis noyé dans la mer et j'ai senti l'atteinte du fer et la dent de la bête féroce. Si tout cela tue, il en est de même de l'amour. »

Un double mariage conclut cette action, et il n'est plus question de la femme savante, qui sera sans doute à l'avenir une bonne ménagère.

L'une des plus compliquées de ces actions de *enredo*, c'est assurément la comédie qui a pour titre : *Attendre l'occasion* (*Dar tiempo al tiempo ;* mot à mot : donner du temps au temps). Trois intrigues se nouent, se croisent et s'enchevêtrent si bien entre deux dames et trois galants, que c'est à grand'peine qu'au bout de trois actes l'on passe des coups d'épée aux poignées de main, après avoir éclairci le quiproquo qui forme le nœud de l'aventure.

Avant tout ma dame et *l'Echarpe et la Fleur* reproduisent à peu près les mêmes événements que les pièces citées plus haut. Une équivoque qui met en péril l'existence de deux hommes est le sujet de la première de ces comédies; une autre équivoque qui fait confondre à un galant deux femmes masquées dont chacune lui adressa un présent d'amour, forme le nœud de la seconde. *Je viens avec qui je viens* (*Con qui envengo, vengo*), *L'Homme caché et la Femme masquée* (*El Escondido y la Tapada*), reproduisent les

mêmes scènes de nuit et de balcon, les mêmes équivoques et les mêmes coups de rapière, qui sont le fond même du genre. Quelques-unes de ces comédies de cape et d'épée ne recourent pas à cette mise en scène et se distinguent au contraire par une recherche de galanterie qui en fait presque un genre à part. Dans cette classe, je citerai au premier rang : *Femme, pleure, et tu vaincras* (*Mujer, llora, y venceras*), et *les Mains blanches n'offensent pas* (*las Manos blancas no ofenden*). Terminons cette section, déjà longue, mais qui offre l'avantage d'avoir fait connaître au lecteur quantité d'ouvrages de Calderon non traduits, terminons cette section par un coup d'œil sur les deux pièces galantes dont nous venons d'inscrire les titres. Voici le thème développé par Calderon dans la comédie intitulée : *Femme, pleure, et tu vaincras :*

La duchesse Inès, souveraine d'un pays de fantaisie, a fait prisonnier le prince Enrique, son voisin. Federico, frère du captif, envahit les États de la Duchesse et lui fait la guerre pour délivrer Enrique. La duchesse Inès est belle, et Enrique l'adore, quoiqu'il soit aimé de Margarita, dame d'honneur de la Duchesse, à qui il a dérobé le portrait de la capricieuse souveraine. Dans une partie de chasse, Margarita, qui a surpris l'amour et le larcin du prisonnier, arrache le portait de ses mains, puis, pour qu'on ne puisse le lui reprendre, elle l'attache aux plumes d'une flèche, et, tendant son arc, elle le lance dans l'espace. La flèche et le portrait vont tomber bien loin de là, aux pieds de Federico, le frère d'Enrique, qui s'enflamme sur le champ pour la belle

inconnue peinte sur cet ivoire tombé du ciel. Dans une entrevue diplomatique où l'on traite de la rançon du captif, la Duchesse impose pour condition de la paix que l'un des deux frères retournera dans son pays et que l'autre restera libre auprès d'elle.

Les deux frères, tous deux amoureux, en viennent à se disputer le portrait, et la Duchesse les surprend dans ce conflit, dont elle feint de se fâcher. « Qui vous a rendu si hardi, Prince, dit-elle à Federico, de posséder mon portrait? — Est-il défendu, Madame, d'adorer la divinité? — Et vous, Enrique, pourquoi vouliez-vous briser mon image? celui qui l'aime est aussi coupable que celui qui la veut détruire. Je saurai punir l'homme qui m'aime et celui qui me hait. »

La souveraine avoue à sa dame d'honneur que le parlement du pays fantastique où se passe l'action a décidé qu'elle épouserait l'un de ses deux voisins. Ils lui plaisent également; elle ne sait encore pour lequel se décider. Mais une fête de nuit qui se donne dans les jardins du palais décide de son avenir et de son cœur. Dansant avec le prince Enrique, elle se laisse tomber, le Prince la relève dans ses bras. « Puisque vous avez pris ma main, lui dit-elle, elle n'est plus à moi, gardez-la! »

La comédie qui a pour titre: *Les Mains blanches n'offensent pas*, s'expose par une scène identique à celle de *Mujer, llora, y venceras*. Lisarda, qui a surpris dans les mains de son amant un bijou de femme, le lui arrache par jalousie et le jette dans la rivière. Ce

bijou était un présent fait par la duchesse Serafina au jeune homme qui l'avait sauvée dans un incendie. « Ainsi, lui dit Lisarda, l'eau te reprend ce que le feu t'avait donné. » Federico rompt, pour ce fait, avec la belle jalouse, et il part pour la cour, escorté de son valet Patagon. Lisarda le suivra. Elle n'a point jeté à l'eau le bijou de son amant, mais un autre bijou qui lui appartenait, et elle a conservé celui de la Duchesse comme un moyen de vengeance. Lisarda, élevée par son père au milieu des camps, porte à ravir l'habit de cavalier; elle se travestit en homme, et elle part aussi pour la résidence de la duchesse Serafina.

Lisarda déclare devant la Duchesse que Federico a menti quand il s'est vanté de l'avoir sauvé des flammes. « C'est moi qui suis le sauveur! dit-elle, et pour preuve, voici le bijou que Son Altesse m'a donné comme souvenir. »

Pressée de se nommer, elle s'annonce comme étant le prince César d'Orbitelo; mais Don Enrique, le père de Lisarda, arrive sur ces entrefaites, et il pourrait reconnaître du même coup son jeune souverain, qui se cache sous des habits de femme, et sa fille travestie en cavalier, si les besoins de l'action ne réservaient ce moyen pour le dénoûment de la pièce. Au milieu d'un bal masqué, la Duchesse laisse tomber son gant; Lisarda, déguisée en cavalier masqué, le ramasse. Federico veut le lui arracher; mais il reçoit un soufflet de cette main blanche qu'il ne sait pas appartenir à la belle qu'il a délaissée, puisqu'elle est vêtue en homme et masquée. « Misérable! tu mourras! » s'écrie Federico

en tirant son épée. Lisarda se démasque seulement pour Federico, qui remet son épée au fourreau, en déclarant devant tous que l'agresseur est une femme et que les mains blanches n'offensent pas. Federico est obligé d'agir ainsi parce que la scène s'est passée devant le père de Lisarda, qui ignore la présence de sa fille au palais. Il emmène la vindicative jeune fille pour la soustraire à une reconnaissance.

« Si des mains blanches n'offensent pas son honneur, dit la duchesse Serafina, elles blessent le respect qui m'est dû. » Et Serafina donne l'ordre d'arrêter les deux délinquants. Mais Federico a gagné les gardes en vitesse, et déjà il arrive à la grille du jardin ; mais cette grille est fermée. C'est à Don Enrique, au père de Lisarda, qu'il confie la jeune fille masquée, pour qu'il lui donne asile dans son appartement, avec l'engagement de ne pas lui parler et de l'aider à fuir à un moment donné. La jalousie du vrai César d'Orbitelo, que la Duchesse prend toujours pour une femme, complique la situation et amène un dénoûment trop prévu. Don Enrique, mis en présence de sa fille et du Prince déguisé, fait tomber tous les masques et substitue deux mariages à un duel.

IX.

Comédies mythologiques. — Pièces à spectacle et à machines.

Les ouvrages de cette classe furent composés, nous l'avons dit, pour les rois Philippe IV et Charles II, et représentés soit au Palais de Madrid, soit à Buen-Retiro, soit à la Zarzuela, soit à la Casa-de-Campo. La plupart d'entre eux ne sont pas dus à l'initiative du poëte, qui souvent accepta sans contrôle des sujets d'un intérêt médiocre pour complaire à ses protecteurs.

Quel intérêt pouvait-on tirer des arguments rebattus d'*Echo et Narcisse*, de *Céphale et Procris*, de *Polyphème et Circé*, même avec l'adjonction des bouffons, que permettait la poétique du temps, Tabaco, Pastel, Pasquin? « Il y a des imbéciles qui vont croire que ceci est arrivé! dit aux spectateurs le paysan Rato après que Narcisse vient de se métamorphoser en fleur; mais enfin, que cela soit ou ne soit pas certain, c'est la fable d'Echo et Narcisse. Pardonnez les fautes de celui que l'obéissance fait errer! »

La *Statue de Prométhée* affecte les formes d'un opéra mêlé de scènes récitées. Minerve et Apollon parlent en chantant, ainsi que la Discorde; de nombreux chœurs accompagnent l'action de *Prométhée*, le pré-

curseur de la philosophie, puni par Jupiter pour avoir ravi au Soleil un de ses rayons. Il en est de même de *Phaéton*, fils du Soleil, pièce où l'on déploya un grand luxe de mise en scène et qui fut représentée à Buen-Retiro, dans la nuit du 12 juin 1639. Les machines étaient de l'ingénieur Cosme Lotti. Le théâtre flottait sur un étang. Le Roi et la cour se promenaient en gondoles, à la clarté de trois mille bougies, et écoutaient ainsi les acteurs. Le souper eut lieu sur l'eau. On admira, parmi les machines, Thétis sortant de l'onde, escortée d'un chœur de nymphes et de sirènes, un temple de Diane, un décor qui représentait le ciel avec la lune et les étoiles, puis Phaéton précipité sur la terre, et, au milieu d'une forêt en flammes, les mortels implorant le secours des Dieux. Dans le compliment final au public, le gracioso renouvelle ses plaisanteries sur l'invraisemblance du sujet que le poëte a été contraint de traiter.

Le sujet de la pièce intitulée : *La Bête féroce, le Coup de foudre et la Pierre* (*La Fiera, el Rayo y la Piedra*), est un peu plus cherché et plus compliqué que les précédents, mais il n'est guère plus raisonnable. Le drame commence par une tempête. Un navire se brise sur les rochers ; trois naufragés sont jetés à la côte et y rencontrent une femme à l'état sauvage, vêtue de ses seuls cheveux, qui ne veut pas répondre à leurs questions et qui les envoie à la grotte des Parques, où ils trouveront les éclaircissements qu'ils demandent.

Atropos, Lachesis et Clotos chantent en chœur les

paroles suivantes : « Il y a eu un enfantement douloureux qui a donné à la terre son plus grand tyran. — Qu'est-il né ? — Une bête féroce ! répond Lachesis. — Un coup de foudre ! murmure Clotos. — Une pierre ! dit Atropos. — Comment un monstre peut-il être formé de trois choses aussi différentes ? Ce monstre existe pourtant, et ce monstre c'est l'Amour ! »

Les trois étrangers succombent sous les coups de l'amour. L'un devient amoureux d'Éryphile, la femme à la longue chevelure qui a figuré dans la première scène de la pièce ; Iphis, prince d'Épire, s'éprend de la belle chasseresse Anajarte, qui se défend contre lui à coups de javelot. Le troisième voyageur, Pygmalion, perd la tête pour une statue qu'il a vue dans un jardin. Par un tour de Cupidon, la belle Anajarte s'incarne dans le marbre de la statue, et la statue descend de son piédestal pour répondre à l'amour de Pygmalion. Cette action folle se termine par une mascarade, des danses et un concert. La pièce fut représentée sur le théâtre de Buen-Retiro, pour l'anniversaire de la Reine, au mois de mai 1652. Les machines, fort admirées, étaient d'un Italien nommé Veggio. Il y avait sept changements à vue, et la représentation dura sept heures. L'ouvrage fut ensuite joué sur les théâtres publics de Madrid.

C'est aussi au colisée de Buen-Retiro que, pendant la minorité de Charles II, la Reine mère fit représenter la comédie de Calderon qui porte pour titre : *L'Amour apprivoise les monstres* (*Fieras afemina amor*). C'était encore une pièce à machines et à grandes

décorations, où la musique prenait sa large part. La loa ou le prologue montrait, dès le lever du rideau, des vols d'une grande hardiesse. Les douze mois de l'année et les douze signes du zodiaque, figurés par de belles jeunes filles, parcouraient les airs en chantant, assis sur des aigles, sur des paons et sur des phénix, au son d'un double orchestre et de chœurs célestes cachés par des nuages. Le sujet, qui sert de prétexte à la fiesta est l'amour d'Hercule pour la jeune Iole, fille du Roi d'Achaïe, la rivale de Déjanire. (Le programme espagnol lui donne le titre d'Infante de Libye.) La troisième journée, pour laquelle la scène du colisée fut ouverte jusqu'à l'extrémité de ses murs, afin de donner plus d'étendue à la perspective, se distingua par un combat aérien d'Hercule, chevauchant sur Pégase, contre un formidable dragon. Les deux monstres montaient et descendaient alternativement, et se poursuivaient dans l'espace en battant des ailes, pendant que l'acteur représentant Hercule faisait un récit de plus de soixante vers, tantôt dans les frises du ciel, tantôt sur les planches du théâtre. Le dragon tombait enfin et disparaissait dans une trappe. Hercule figure dans une autre fiesta donnée à Buen-Retiro en 1636, avec cette particularité que la pièce en question fut jouée sur trois théâtres accouplés; elle est intitulée: *Les Trois plus grands Prodiges* (*Los Tres mayores Prodigios*). Elle fut rejouée à Casa-de-Campo.

Au lever du rideau de la loa, qui sert de prologue à ces trois journées, on voit le théâtre divisé en trois parties; les nymphes Palès et Flora invoquent la Nuit,

qui paraît dans le compartiment du milieu. Palès est la nymphe à qui Jupiter a confié le soin des maisons royales; elle supplie la Nuit de l'aider à amuser Leurs Majestés. Flora est chargée du soin des étangs et des jardins; elle a le domaine des fleurs et des sources. « Qu'as-tu à nous offrir? lui demande la Nuit. — Comme d'ordinaire, répond-elle: une comédie. — Un génie sublime l'aura sans doute écrite? — Non, un humble esprit. — Il aurait mieux fait de s'abstenir. — Attendez pour juger. — Voyons un peu l'argument. — Le voici en action : Thésée et Jason paraissent; ils retiennent Hercule furieux, qui veut se jeter dans la mer, seul tombeau capable de le contenir. Le désespoir, lui dit Thésée, n'est pas du courage. Tu dois vivre malgré tes maux, lui dit Jason. Hercule se décide à suivre le conseil, et les trois héros se séparent en se donnant une année pour conquérir chacun un tiers du monde. « Ce partage, qui doit produire trois merveilles, dit la Nuit, va se jouer ici sur trois scènes différentes.» L'auteur a pour excuse l'obéissance. La première partie de la comédie représente l'épisode de Jason et de Médée; la seconde met en scène Thésée et Ariane; la troisième, Hercule et Déjanire. Les trois théâtres se joignent au dernier tableau, et tous les personnages assistent au dénoûment; c'est Médée qui récite le compliment final au public.

Quelques-unes des pièces, composées pour la cour, abandonnent les sujets mythologiques pour les sujets chevaleresques. Ainsi, le *Jardin de Falérine*, joué en 1629 à la Zarzuela, remplace les Dieux de l'Olympe

par Charlemagne, Roland, Renaud, Marphise et Bradamante. La magicienne Falérine fait autant de prodiges de mise en scène qu'en auraient pu faire Jupiter et Vénus. Le *Château de Lindabridis* nous montre une autre magicienne, fille d'un Roi de Babylone, qui soumet ses amants à des épreuves mêlées de danses et de musique, et qui accorde sa main au chevalier qui a le bonheur de vaincre un monstre qu'elle-même a suscité. Enfin, le dernier ouvrage écrit par Calderon, en 1680, pour Buen-Retiro, sous le titre de *Hado y Divisa de Leonida y de Marfisa*, est encore la mise en scène d'une action chevaleresque.

On représenta aussi dans les résidences royales diverses comédies galantes, comme : *Agradecer y no amar* (*Plaire et ne pas aimer*) ; *Amigo, amante y leal ; Para vencer a amor querer vencerle* (*Pour vaincre l'amour il faut vouloir le vaincre*), et la célèbre comédie philosophique intitulée : *La Vie est un songe* (*La Vida es sueño*), traduite en allemand par Schlegel, et en français par M. Damas Hinard.

X.

Les Entremesès, Mogigangas et Jacaras, entremesadas de Calderon.

Si l'on en croit Vera Tasis, Calderon écrivit cent petites pièces de ce genre ; on n'en a encore retrouvé

que neuf. Leur valeur n'est pas grande ; elles sont inférieures aux *entremesès* de Lope de Vega, et bien plus inférieures encore aux charmantes esquisses de Cervantès. Ce sont des dialogues en quelques scènes, comme les anciens *pasos* destinés à compléter les affiches des spectacles. Les personnages sont des types populaires ; l'action, quand elle existe, est très peu compliquée. Ces *sainetes* durent dix minutes, et quelquefois moins ; on les allongeait à volonté par des danses finales. Le *Défi de Juan Rana* (Jean Grenouille) donnera une idée de ce genre de production. « Est-ce l'heure de rentrer à la maison ? dit Mme Gila qui depuis une heure attend son mari pour souper et qui se dépite de ce retard. Dites ? qu'est-il arrivé ? Et vous agissez ainsi après trois mois de mariage ! Pourquoi êtes-vous ainsi pâle et décomposé ? — Femme, répond Juan Rana, je n'ai pas la conscience tranquille. — Je ne vous comprends pas, mon mari. — Donnez-moi un manteau, je vais me battre. — Avec qui ? — Avec un ami. Ne connaissez-vous pas, femme, Gil Parrado ? Il a dit que j'étais un mari complaisant, et il m'a donné un coup de bâton. — Et vous paraissez devant mes yeux déshonoré et bâtonné ? — Je ne sais, à vrai dire, si c'était un bâton ou un pieu. — Vous ne pouvez avoir satisfaction sans lui envoyer un cartel de défi. — Un défi ! je ne suis jamais allé avec personne sur le terrain. — Écoutez, mon mari, il faut d'abord bien enfoncer votre chapeau, tirer votre épée avec une jolie crânerie, avancer le pied droit, vous tenir ferme et bien effacé, puis lui envoyer un bon coup de taille. — Eh

bien! ma femme, écrivez vous-même le cartel. » Juan Rana dicte le cartel : « Par celle-ci vous saurez de bonne main que je suis votre ennemi plus que votre frère, et que je me trouve bon pour vous répondre. Je vous défie donc et je vous attends comme un Mars. »

Au moment de sortir, Rana s'attendrit et se met à pleurer à l'idée qu'il pourrait faire porter à sa femme des habits de veuve. Il recommande à Gila son fils Juanico, qui lui est né après trois mois de mariage. « Comment avez-vous eu l'idée de me défier? demande Gil Parrado à son belliqueux voisin qu'il rencontre dans la rue se promenant l'épée au côté. » Rana, un peu étonné d'abord, prétend que le médecin lui a ordonné de faire de l'exercice et de se battre pour prendre du fer. « Eh bien ! réplique ce dernier, suivez-moi donc ! — Où ? — Sur la terrasse. — Je suis bien là. — Alors tirez votre épée et tâchez de me tuer ! » Rana dégaîne et se met en position, selon l'instruction de sa femme. Le voyant si décidé, c'est Gil Parrado qui tremble à son tour. « Attrape ce coup de soulier ! dit Juan Rana en joignant l'effet à la menace. — Arrête ! s'écrie Parrado, es-tu bien Juan Rana ? — Je suis un diable de l'enfer ! — Au secours ! on m'assassine ! » s'exclame Parrado. Et il fuit, poursuivi par son adversaire. Des alguazils surviennent qui arrêtent Rana : « Qu'avez-vous fait ? — J'ai tué un homme. — Mais le voici vivant ? — La peur l'aura ressuscité ! »

Gila vient se jeter dans les bras de son valeureux

mari, et tout le monde danse et chante pour terminer l'intermède.

La *mogiganga* ou mascarade, en trois petites scènes, qui porte le titre de *los Flatos* (*les Vapeurs*), fait la satire des nouvelles boissons à la mode à cette époque. Maître Coq-Héron (un industriel français sans doute, si l'on en croit son nom) a ouvert à Madrid une boutique où se débitent des *garapinas heladas*, sorbets ressemblant aux granits napolitains, des gelées de chocolat et des limonades de diverses sortes. Deux galants sans le sou viennent chercher des sorbets pour leurs belles et ne peuvent en solder le prix. Doña Aloja, le symbole personnifié de la boisson populaire madrilène, composée d'eau et de miel, que la mode nouvelle veut détrôner, vient chasser les boissons assassines et fait honte aux dames qui recherchent de pareils produits.

L'*entremès* intitulé *la Mort* nous présente un directeur de troupe en voyage avec ses pensionnaires. Empilés dans une charrette qu'à grand'peine traîne une maigre mule, ils s'arrêtent devant la porte d'une auberge où ils veulent passer la nuit, car le lendemain ils doivent jouer l'auto sacramental, commandé par les regidorès du bourg pour la fête du *Corpus*.

« Hôtelier, donnez un bon logis à l'âme : l'âme d'abord, puis le corps ; mais que celui qui fait le corps n'aille pas se joindre à l'âme, qu'ils ne puissent même pas se voir ! — C'est facile, répond l'hôtelier, nous mettrons pour coucher entre eux celui qui fait la Mort.

— Quant à celle qui fait l'Ange, c'est une femme ; mettez-la avec le Diable. »

Pendant la nuit, grande algarade dans l'hôtellerie : le corps enlève l'âme, les comédiens poussent des cris, les voyageurs s'effrayent, le Démon qui a peur fait des signes de croix, et la Mort vient mettre le holà. Le charretier explique enfin l'aventure, et voyageurs et comédiens boivent ensemble à la santé de la Mort.

L'entremès *el Dragoncillo* (*le Petit Dragon*) n'est autre chose qu'une imitation de la pièce de Cervantès : *La Cave de Salamanque*. C'est l'histoire de l'étudiant (dans la pièce de Calderon c'est un soldat) qui se fait apporter à souper par un sacristain en bonne fortune, en le faisant passer aux yeux du mari de l'hôtesse pour un démon obéissant à ses ordres. *Le Carnaval* n'est qu'un cadre destiné à recevoir des danses et des imitations d'acteurs en vogue, comme on le fait aujourd'hui. Le gracioso contrefait ici le fameux acteur Prado et divers autres personnages, un nègre et un Allemand. La farce se conclut par un ballet grotesque, où paraît un danseur dont le costume représente une femme d'un côté et un homme de l'autre.

El Mellado, ou *le Brèche-dents*, est un voleur condamné au garrot que visite dans sa prison sa maîtresse, la Chavès, laquelle, pour le consoler, lui promet de l'enterrer le lendemain en terre chrétienne. « Quel malheur ! soupire la Chavès, que tu meures au début de ta carrière ! Tu vivras éternellement dans mon souvenir, et les musiciens chanteront ton histoire. »

Les musiciens se mettent en effet à chanter la complainte du Brèche-dents : *Demain on cueille le Brèche-dents ; il est juste qu'on le mette un jour au soleil : il y a si longtemps qu'il est à l'ombre !*

Le bandit Añasco, l'amant aimé de la belle Chillona, qui donne son nom à un autre entremès de Calderon, n'est condamné, lui, qu'à ramer sur les galères du Roi ; aussi chante-t-il lui-même son romancero. Sur les bancs de l'école, il se distinguait déjà par son adresse ; on ne l'a pas arrêté comme fainéant, car il pénétrait dans toutes les maisons où il y avait un cuarto à prendre ; il prit même une fois à un gentilhomme un doublon de quatre. Il a travaillé avec honneur, et à toute heure il était sur pied. Chillona lui apporte un ragoût (*migas*) composé de mie de pain, d'ail, de saindoux, d'huile et de piment. Il s'informe si le plat est bien chaud. « Oui, ami. — Je te remercie pour le régal, et l'on ne dira pas de toi que tu ne donnerais pas des miettes à un chat. Dieu te les rende, Chillona ! »

Quand on vient le chercher pour le voyage, la Chillona félicite Añasco de ce qu'en l'envoyant à la mer le Roi lui donne au moins un banc pour s'asseoir.

XI.

Résumé de l'œuvre.

Maintenant que nous connaissons dans son ensemble l'œuvre calderonienne, il nous sera facile de l'apprécier en la résumant. Le premier fait qui ressort de cet examen général, c'est que, dans tous les genres auxquels il a touché, Calderon n'a rien ou presque rien ajouté à l'invention de Lope de Vega. Son travail consiste surtout dans un perfectionnement du plan dramatique. Sous sa main habile l'action est devenue plus vraisemblable, plus serrée, plus humaine, sans cesser pourtant d'être idéale. Les types de cavaliers et de dames sont demeurés ce que nous les avons vus dans Lope, passionnés, religieux, tout imbus des obligations de l'honneur et de la loyauté. Les amants embossés dans leurs manteaux et les femmes qui se masquent et se démasquent à volonté, au moyen de leur *rebozo*, pour créer les incidents des pièces d'intrigue, avaient été employés par Tirso de Molina (on l'oublie trop) avant que Calderon en eût fait l'un de ses principaux ressorts dramatiques. *La Jalouse d'elle-même* (*La Celosa de si misma*) de Tirso, comédie charmante dont toute l'action roule sur ce moyen, était imprimée en 1627 et jouée, selon toute probabilité, à une époque bien antérieure. La première

partie des œuvres de Calderon ne fut éditée, par son frère Don José, qu'en 1640. Ce qui appartient en propre à Calderon, ce sont les coups de théâtre, que l'on appelle les effets à la Calderon (*los lances de Calderon*), et le hasard pris pour mobile unique des imbroglios de toute la série des comédies de cape et d'épée. Ces pièces, on a pu le voir, sont très ingénieuses, très mouvementées et souvent d'un puissant intérêt. Leur grand défaut, c'est de reproduire toujours les mêmes moyens. Quand on a lu les trente et quelques comédies dont se composent cette catégorie, on reste vraiment fatigué de cette exhibition trop monotone de gens qui se cachent invariablement dans le lieu qu'ils devraient éviter, et où l'auteur a pris soin de réunir tout l'arsenal de ses coups de théâtre. Les maisons des dames ont l'air de places publiques, où le premier venu entre par la porte ou par la fenêtre avec trop de sans gêne et de facilité. Ceci est évidemment une exagération des audaces amoureuses des galants de cette époque, qui barraient les rues où se trouvait le logis de leurs maîtresses et forçaient les passants à rebrousser chemin ou à dégaîner. Les vengeances de père et de frère contre les séducteurs sont bien dans les mœurs de l'Espagne d'alors ; mais l'auteur pouvait se dispenser d'en faire aussi souvent usage.

C'est pourtant par ce répertoire de cape et d'épée que Calderon a surtout régné sur les scènes espagnoles, et ce sont les pièces de cape et d'épée qui ont établi sa réputation chez les diverses nations de l'Europe. W. Schlegel se passionna pour ce répertoire,

dont la nouveauté l'avait séduit. Il fut frappé de l'élévation du drame national, de cette idéalisation constante de l'honneur et de l'amour, de ces actions violentes qu'elle inspire aux personnages jetés dans ce monde si différent des fausses imitations de l'antiquité.

La poésie et la vivacité du dialogue de Calderon représentent les côtés les plus brillants de son talent, à condition, bien entendu, qu'on ne tiendra pas compte de certains passages entachés de cultisme. On peut reprocher toutefois au poëte ses trop longues descriptions et ses récits interminables, qui dépassent encore les proportions des tirades de Lope. Ce défaut, qui était accepté au XVIIe siècle, n'est plus supportable aujourd'hui, et à la représentation on pratique de larges coupures dans celles de ces comédies qui sont restées au répertoire en Espagne.

Je ne puis m'empêcher de faire remarquer combien les graciosos ou personnages comiques de Calderon sont inférieurs à ceux de Tirso. Tirso est sans contredit le plus spirituel de tous les dramatistes de l'Espagne. Le Gallardo de *Palabras y Plumas*, le Ventura de la *Celosa de si misma*, le Montoya d'*Amor por señas*, l'emportent, pour le sel comique, sur tous les valets du répertoire de Calderon.

Ces critiques, que je crois justes, n'amoindrissent en rien mon estime pour les éminentes qualités de ce génie, dont W. Schlegel a célébré les gloires avec tant d'enthousiasme. Les compositions religieuses lui paraissent constituer l'une des parties les plus puissantes de cette faculté créatrice qui distingue le poëte espagnol,

« Il n'a peint, dit-il, l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. La religion est son amour véritable ; elle est l'âme de son âme... Il s'est échappé de l'obscur labyrinthe du doute, et il a trouvé un refuge dans l'asile élevé de la foi. C'est de là qu'au sein d'une paix inaltérable il contemple et dépeint le cours orageux de la vie. Éclairé de la lumière religieuse, il pénètre tous les mystères de la destinée humaine ; le but même de la douleur n'est plus une énigme pour lui, et chaque larme de l'infortune lui paraît semblable à la rosée des fleurs, dont la moindre goutte réfléchit le ciel.... Sa poésie est un hymne de réjouissance sur la beauté de la création, et il célèbre avec une voix toujours nouvelle les merveilles de la nature et celles de l'art... »

Il y a loin de cette pompeuse appréciation à celle de Sismondi, esprit net et logique, mais trop protestant et trop briseur d'images. Quand il s'agit de poésie et d'art, Sismondi ferait volontiers le procès de Raphaël pour avoir mis des ailes au dos de ses anges, et il prouverait logiquement et sans rire que personne n'a jamais vu d'homme portant cet appendice de la superstition. La logique a aussi sa folie. Sismondi attribue le gongorisme de Calderon à la politique de Philippe IV et de Charles II, et à l'intolérance de la religion catholique. Dans les aventures des pièces de cape et d'épée, il ne voit que l'apologie du duel et de l'assassinat, dans la galanterie que *l'empoisonnement de l'union des ménages*. Pour achever le tableau, le docte Génevois, rassemblant toutes les forces de sa rhétorique, jette à

la tête de son adversaire le reproche d'être le poëte de l'Inquisition et de n'inspirer que l'horreur de la religion qu'il professe.

Les critiques espagnols du XVIII[e] siècle, qui écrivaient sous l'influence de la réaction littéraire et prônaient le genre français, attaquèrent Calderon avec les mêmes armes empruntées à l'arsenal classique. Don Blas Nasarre l'accuse d'avoir à tort représenté l'Espagne comme un pays de chevaliers errants et d'hommes de fantaisie. Quant aux femmes de Calderon, « elles enseignent aux honnêtes personnes de leur sexe le chemin de la perdition, ainsi que la manière de pratiquer des amours impurs, de tromper leurs pères et de corrompre leurs valets, le tout pour arriver à des mariages clandestins et mal assortis, dans le seul but de satisfaire leurs passions.

Au risque de s'entendre traiter de blasphémateur et d'ennemi de la patrie, Don Nicolas Fernandez de Moratin, auteur dramatique de la fin du siècle dernier, donne aussi son coup de pied à l'idole, au nom de la comédie régulière. Don Nicolas veut bien avouer toutefois que plusieurs pièces de Calderon seraient assez bonnes si elles subissaient (de sa part sans doute) une toute petite réparation (*poquisimo reparo*). Martinez de la Rosa, un homme de notre siècle, juge Calderon avec les mêmes idées étroites et mesquines à l'usage des Luzan et des Nicolas Moratin, quoiqu'à vrai dire il se montre plus courtois en paroles pour cette grande gloire, livrée tout à coup à tant d'attaques. Ce sont les idées du XVII[e] siècle qui, selon ce nouveau critique, ont

influé malheureusement sur les qualités de l'éminent poëte et l'ont éloigné du bon chemin.

En 1840, la jeune critique madrilène proteste contre le peu de respect gardé par les Nasarre et les Moratin envers l'un des plus grands poëtes nationaux. Don Francisco Javier de Burgos réagit contre Clavijo y Fajardo, rédacteur du *Pensador matritense*, qui veut persuader au public des cafés et des tertulias que Calderon fut un poëte extravagant, et il s'appuie sur les critiques allemands qui ont entrepris la restauration complète de cette renommée tombée dans un injuste oubli. Il concède pourtant que le style plein de figures incohérentes et de locutions extravagantes peut et doit être blâmé; mais il oppose à ces défauts l'admirable contexture du vers calderonien et les coups de théâtre d'un si puissant effet qui distinguent la plupart des pièces du vieux maître.

Don Ramon Mesonero Ramos trouve les drames de Calderon admirables pour l'art avec lequel ils sont construits. Il loue la noblesse des caractères et la sublime harmonie des vers. Le *Tétrarque de Jérusalem*, l'*Alcade de Zalamea*, le *Médecin de son honneur* sont pour lui des créations de premier ordre; mais il apprécie surtout les pièces de cape et d'épée. Don Antonio Gil y Zarate n'est pas moins explicite dans ses éloges. Après avoir rapporté l'opinion si différente de Schlegel et de Sismondi, il dit que le premier a contemplé Calderon des hauteurs de la poésie la plus élevée, et que le second l'a vu à travers la prosaïque manière des dramatistes français. Aujourd'hui, on aime à retrouver

au théâtre le monde réel ; au temps de Calderon, c'était le monde idéal que l'on y cherchait.

Dans un de ses petits écrits (*Theater und dramatische Poesie*), Gœthe fait en quelques lignes un curieux parallèle de Shakspeare et de Calderon. On y trouve l'appréciation suivante :

« Quelques instants de réflexion suffiront pour nous convaincre que, dans ce genre de pièces (celles de Calderon), le poëte ne peut reproduire sur la scène le caractère et les passions de l'homme dans leur crudité native ; il ne peut dérouler à nos yeux les événements de la vie humaine comme ils se présentent dans la réalité et dans la nature ; tout cela a besoin d'être épuré. Il faut que le poëte élève ces caractères et ces passions et qu'il transporte ces événements dans le domaine de l'idéal. C'est précisément ce que nous trouvons chez Calderon. Le style du poëte est sur l'extrême limite du *cultisme*, et les hommes qu'il présente à notre admiration sont la fleur et la quintessence de l'humanité.

» Shakspeare, au contraire, nous offre la grappe mûre et pleine, telle qu'il vient de l'arracher à la vigne. Nous pouvons y mordre à pleines dents ou l'éplucher grain à grain ; nous pouvons la presser et la faire ruisseler dans la coupe, humer et savourer son parfum, ou nous enivrer à pleines gorgées ; de toute façon, notre joie est complète. Calderon ne nous laisse pas le choix. Nous recevons de ses mains un breuvage tout préparé. C'est une liqueur capiteuse, soigneusement filtrée et séparée de la lie, dans laquelle

une main savante a mêlé dans de justes proportions les épices et le sucre. » (Ici l'illustre poëte allemand cherche à établir un fait plus contestable. Nous le laissons parler.) « Un des grands avantages de Shakspeare sur son rival espagnol, c'est qu'il est né et qu'il a vécu protestant. Chez lui l'écrivain est toujours resté l'homme, et jamais ses idées et ses passions n'ont franchi les limites de l'humanité. La superstition et le surnaturel n'ont pas de prise sur sa raison solide et clairvoyante. La fantasmagorie n'est pour lui qu'un jeu de l'imagination, une fantaisie d'auteur dramatique. Il ne croit pas au fantastique, il n'est pas subjugué par les fantômes que son génie évoque. Jamais il ne fera de l'absurdité la base et le mobile de ses drames. » Sans doute, Gœthe fait ici allusion aux drames tels que *la Devocion à la Cruz*, dont il vient de parler un peu plus haut.

Ces opinions contradictoires s'accordent au fond, si elles se combattent dans la forme. Calderon est de son pays et de son époque; il est donc et doit être, comme tous ses contemporains, religieux, chevaleresque, ami des dames et passionné pour l'harmonie des beaux vers. Ne lui demandez pas des comédies à la mode de Térence, des analyses de caractères, une trop grande logique dans l'action, de la sobriété dans les paroles; ce n'est pas pour vous qu'il a écrit, c'est pour les gens de son époque; prenez son œuvre comme elle est, avec son inépuisable invention, avec ses élans pleins de fougue et de sublimité, mais acceptez aussi son gongorisme, ses mysticités catholiques, ses embrouille-

ments d'intrigues, ses exubérances de sentiments, ses redites et ses périodes sans fin. Il n'en est pas moins vrai qu'à regarder en face la masse imposante de ce monument, on se sent pénétré d'un saint respect pour ce génie incomparable, dont les beautés surpassent de beaucoup les défauts. Les pièces religieuses de ce maître, autos ou drames, sont peut-être, au point de vue de l'art pur, son effort le plus étonnant; mais, pour bien les apprécier, il faut un travail d'archaïsme, dont peu d'esprits sont capables aujourd'hui, tant nous sommes loin des idées de l'Espagne du XVII[e] siècle. Les drames dits historiques, considérés en dehors de tout rapport quelconque avec les choses de l'histoire, ont parfois une grandeur qui étonne. Le *Tétrarque de Jérusalem* et la première partie de la *Fille de l'air* peuvent donner une idée de la manière de l'auteur dans ce genre. Malgré le trop fréquent emploi des mêmes moyens dans la contexture, les pièces de cape et d'épée forment la série la plus brillante et en même temps la plus facile à comprendre pour le public de nos jours. Les pièces mythologiques et à machines n'étaient que des fêtes de cour, comme Louis XIV en fit écrire à Molière et à Corneille; il faut donc les accepter pour ce qu'elles sont. C'est la partie la moins remarquable de l'œuvre, quoique pourtant, parmi ces *fiestas*, on puisse citer nombre de très bons ouvrages. Les intermèdes n'eurent jamais aucune importance, même au temps où ils furent joués pour compléter les représentations du Saint-Sacrement.

CHAPITRE XXXIII.

XVII[e] SIÈCLE.

THÉATRE ESPAGNOL

(suite).

I.

Alarcon.

Alarcon, Rojas et Moreto complètent la liste des écrivains dramatiques de premier ordre du XVII[e] siècle, ce qui ne signifie pas pourtant que tous trois aient une valeur égale. Le premier de ces poëtes possède une notable supériorité sur les deux autres, et il suffirait de dire, pour lui mériter une place à part, qu'il est le créateur de la véritable comédie de caractère moderne. Il a fallu près de deux siècles pour que pleine justice fût rendue à ce grand penseur, à cet écrivain si plein de clarté, de profondeur et d'énergie. De son vivant, ses meilleurs ouvrages furent attribués à d'autres, et, après qu'il fut mort, on ne songea plus à lui. C'est pourtant l'auteur comique par excellence du théâtre espagnol. Il ne se noie pas, comme Lope et comme Calderon, dans un déluge de descriptions; il possède l'instinct de la scène, et, quoique ses plans manquent

souvent de liaison et de concentration, la vérité des caractères et des situations est toujours observée par lui avec un scrupule parfait.

Cet homme, si bien doué sous le rapport intellectuel, était bossu et *indien*, c'est-à-dire né dans les possessions espagnoles de l'Amérique, deux défauts qui durent lui porter grand dommage quand il débarqua de son galion mexicain pour venir tenter la fortune en Espagne. Avant de se fixer à Madrid, il habita d'abord Séville et Valence. En 1628, il occupait les fonctions de rapporteur au conseil royal des Indes, et il garda cette place lucrative jusqu'à sa mort, qui est inscrite au registre de la paroisse de Saint-Sébastien de Madrid, à la date du 4 août 1639. A cette paroisse appartenaient également Cervantès et Lope de Vega. Alarcon fut à la fois loué et tourné en ridicule par ses confrères, et l'on s'étonne aujourd'hui de la violence des attaques auxquelles il fut en butte. Un dizain de Montalban dit :

Son vers est si mal tissu
Dans sa piètre contexture,
Que l'on voit par la structure
Qu'il est l'œuvre d'un bossu.

Tirso de Molina l'appelle *Don Concombre d'Alarcon, poëte entre deux soupières*. Gongora le compare à une tortue. Quevedo l'accuse dans une *létrille* d'avoir la poitrine levée comme un faux témoignage, et de ressembler, vêtu, à un peigne à chanvre; nu, à une aiguille. Alarcon paraît n'avoir pas répondu à ces diatribes ; mais, dans l'une de ses préfaces, il qualifie le public

d'ignorant et de bête féroce. Tel était le ton admis alors dans la critique et dans les relations littéraires entre le public et les auteurs.

La première partie des comédies de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza fut publiée à Madrid en 1628, et la seconde à Barcelone en 1634. Ces deux volumes contiennent vingt pièces et forment l'œuvre reconnue par l'auteur. On lui attribue, sans preuve, sept autres comédies. La plupart des ouvrages authentiques ont une valeur sérieuse, et plusieurs passent avec raison en Espagne pour des chefs-d'œuvre. Les plus renommés sont : *La Vérité suspecte* (*La Verdad sospechosa*) *ou le Menteur; Le Tisserand de Ségovie* (*El Tejedor de Segovia*); *Les Murs entendent* (*Las Paredes oyen*); *L'Examen des maris* (*El Examen de maridos*); *Acquérir des amis* (*Ganar amigos*). On peut lire ces pièces ou leurs analyses dans ma traduction du *Théâtre d'Alarcon*, publiée en 1865; je ne puis ici qu'en résumer les mérites. On a vu que le *Menteur* de Corneille, ce sujet si spirituel et si bien tourné, dont notre grand poëte disait, dans sa sincérité naïve : « Je voudrais avoir donné les deux plus belles pièces que j'ai faites et qu'il fût de mon invention, » on a vu, dis-je, que le *Menteur* de Corneille était pris tout entier, caractères, intrigue et détails, dans la *Verdad sospechosa*. Corneille n'a fait que substituer l'habit français au manteau espagnol et baisser de plusieurs tons le lyrisme de la composition originale. Ainsi, dans le récit de la fête sur l'eau :

J'avais pris cinq bateaux pour mieux tout ajuster....,

Corneille s'est contenté de traduire en opérant quelques coupures. Il a reproduit les violons, les flûtes et les hautbois, les rameaux entassés pour conserver le frais, les bosquets de jasmin, de grenade et d'orange, et laissé de côté, avec raison, « les suaves essences, les esprits distillés des aromates faisant du pré de Madrid une région sabéenne, délicates flèches d'or de ce pré de diamants. » Corneille conclut simplement en disant que le soleil mit fin aux plaisirs, et il n'accuse pas Apollon d'avoir « avancé sa carrière pour que le commencement du jour mît fin à la fête. » Corneille a fait le même triage dans le charmant récit où Dorante, pour se soustraire à l'union que lui propose son père, invente le mariage forcé avec Orphise, l'épisode de la ruelle, la montre qui sonne et le pistolet qui part à l'improviste, embarrassé dans le cordon de la montre. Voici le texte d'Alarcon, que l'on pourra comparer : « Déjà le vieillard était sur le seuil de la porte, quand tout à coup... amen! maudit soit le premier qui inventa les montres! celle que je portais se mit à sonner minuit. Don Pedro l'entendit, et, venant vers sa fille : D'où te vient cette montre? lui dit-il. Elle répondit : Elle m'a été envoyée, pour la faire réparer, par mon cousin Don Diego Ponce, parce que dans son village il n'y a ni horloger ni montre. Donnez-la-moi, reprit le père, je m'en charge. Puis tout à coup Doña Sancha (c'est le nom de la dame) court, la rusée, pour me l'ôter de la poche, avant que la même idée ne vienne à son père. Je la tire moi-même de mon pourpoint, et, en la lui passant, le sort voulut que la chaîne touchât

un pistolet que je tenais à la main. Le chien tomba, le coup partit, Doña Sancha s'évanouit au bruit; le vieillard, épouvanté, se mit à pousser des cris..... »

« Mal haya, amen, el primero
Que fue inventor de relojes!
Uno que llevaba yo
A dar comenzó las doce.
Oyólo Don Pedro, y vuelto
Hacia su hija : De dónde
Vino ese reloj? le dijo.
Ella respondio : Envióle
Para que se le aderecen
Mi primo Don Diego Ponce
Por no haber en su lugar
Relojero ni relojes.
Dádmele, dijo su padre,
Porque yo ese cargo tome.....
Pues entónces Doña Sancha
(Que este es de la dama el nombre)
A quitármele del pecho
Cauta y prevenida corre
Antes que llegar él mismo
A su padre se le antoje.
Quitémele yo, y al darle
Quiso la suerte que toquen
A una pistola que tengo
En la mano los cordones.
Cayó el gatillo, dió fuego,
Al tronido desmayóse
Doña Sancha; alborotado
El viejo, empezó a dar voces..... »

On se rappelle les vers du *Menteur* de Corneille :

... Et lui se retournant vers sa fille étonnée :
« Depuis quand cette montre et qui vous l'a donnée?
— Acaste, mon cousin, me la vient d'envoyer,
Dit-elle, et veut ici la faire nettoyer,
N'ayant point d'horloger au lieu de sa demeure.
Elle a déjà sonné deux fois en un quart d'heure !

— Donnez-la-moi, dit-il, j'en prendrai mieux le soin. »
Alors, pour me la prendre, elle vient en un coin.
Je la lui donne en main ; mais voyez ma disgrâce,
Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse,
Fait marcher le déclin, le feu prend, le coup part.
Jugez de notre trouble à ce triste hasard !
Elle tombe par terre, et moi je la crois morte.
Le père, épouvanté, gagne aussitôt la porte.....

La belle scène d'explication entre le père et le fils : *Êtes-vous gentilhomme?* est tout entière d'Alarcon et beaucoup plus complète dans l'auteur espagnol. Il en est ainsi jusqu'au bout de la pièce. Alarcon fournit à Corneille non pas seulement les caractères et l'invention des scènes, mais jusqu'aux moindres détails et jusqu'aux mots d'esprit. Ces faits ne sont pas assez connus ; la traduction de la *Vérité suspecte* devrait figurer dans toutes les éditions de Corneille. Cette imitation, avouée par l'auteur français, n'ôte rien à sa gloire. Le vrai doit être la base de toute critique. *Les Murs entendent* (*Las Paredes oyen*) et *l'Examen des maris* (*el Examen de maridos*) sont aussi des comédies de caractère. Le caractère tracé dans la première de ces comédies est celui du médisant. La pièce est charmante, pleine d'observation, d'intentions fines et de reparties brillantes et spirituelles ; mais elle n'a pas l'unité de la *Vérité suspecte*, c'est-à-dire que tous les incidents ne découlent pas rigoureusement de l'idée morale qui constitue le sujet. Ainsi, le médisant Don Mendo de Gusman n'a médit de la belle Ana de Contreras que pour détourner d'elle les assiduités du Duc d'Urbino, et non pas parce que la médisance est son vice habituel. Cachée derrière

sa jalousie, la jolie veuve a entendu son amant dire au Duc que de près elle est laide, qu'elle cache ses années sous le blanc de céruse, qu'elle a mille fioles qui sont le Jourdain dans lequel son teint se rajeunit. C'est de ces calomnies qu'elle le punit en donnant sa main à un autre cavalier qui l'aime. Lorsque l'amant coupable réclame : « Mendo, lui dit la belle veuve, les murs entendent. Je ne suis pas assez folle pour épouser un homme qui m'a méprisée. — J'ai tout perdu ! s'écrie Mendo; que ferai-je maintenant de la vie? — Regardez-la comme perdue, si à l'avenir vous n'êtes pas plus sage dans vos paroles. »

L'Examen des maris, comédie de beaucoup inférieure aux deux autres, ne contient réellement qu'une bonne scène : c'est celle du second acte, où les prétendus sont passés en revue par Inès, jeune veuve qui ne sait pour quel parti elle doit se décider. La jalousie l'éloigne un instant du comte Carlos, qu'elle aime et qu'elle déteste à la fois; mais elle lui donne définitivement sa main quand elle l'a reconnu innocent des torts que lui a prêtés une rivale.

Acquérir des amis (*Ganar amigos*) et *le Tisserand de Ségovie* sont deux drames pleins d'intérêt, l'un sombre et terrible, l'autre aimable et touchant; le premier se base sur l'héroïsme, le second sur un sentiment éminemment espagnol: la vengeance. La sympathie la plus vive suit toutes les actions du généreux marquis Don Fadrique, quand il sauve, pour tenir sa promesse, Don Fernand de Godoy, le meurtrier de son frère, et quand il brave l'échafaud plutôt que de dénoncer un coupable

que le Roi veut punir. Une sympathie d'une autre sorte s'attache à la vengeance qu'exerce sur ses persécuteurs le *Tisserand de Ségovie*, élevant l'homicide à la hauteur d'une vertu. Un critique américain, M. Ticknor, a reproché au Fernando du *Tisserand* de ressembler au Karl Moor de Schiller; c'est à Schiller qu'il faut renvoyer le reproche, si toutefois il y a lieu à un reproche, ce que je ne pense pas.

On avait cru, jusqu'à ces derniers temps, qu'une première partie du *Tisserand*, qui figure dans les éditions modernes, était l'œuvre d'Alarcon ; il est démontré aujourd'hui que cette première partie est apocryphe et qu'elle fut composée après la mort du poëte mexicain. Le *Tisserand* d'Alarcon peut passer pour l'un des drames les plus énergiques du théâtre espagnol. Ce bandit par vengeance, dont tous les excès ont pour motif une cause juste, ne cesse pas un instant de vous étonner par la grandeur de ses pensées et par la terrible logique de ses actions. Il fait frémir lorsque, garrotté par les gens de police, il s'approche d'une lampe et brûle, sans pousser un cri, avec la corde qui le retient, sa chair fumante. « Puissant élément, dit-il, augmente ton action vorace, toi qui changes en fumée les troncs humides, le fer et le diamant! » Enfin, le bandit délivré tient en son pouvoir le comte Don Juan, le séducteur de sa sœur Doña Ana, et, après l'avoir forcé à un mariage qui répare son crime, il le tue en lui révélant qu'il n'est pas le tisserand Pedro, mais Don Fernando Ramirez, jadis insulté et persécuté par lui ; puis, à la tête de ses brigands,

il sauve le Roi dans un combat contre les Maures, et obtient par ce fait d'armes sa grâce et sa réhabilitation.

La comédie intitulée *les Faveurs du monde* (*los Favores del mundo*) contient un excellent premier acte ; elle a un but moral ; les caractères se distinguent par une grande finesse d'exécution, et le dialogue par beaucoup d'élégance. Les *Obligations d'un mensonge* constituent une comédie d'intrigue dont l'exposition est très vive et très originale. *Changer pour trouver mieux* appartient au même genre de comédie, mais ici le plan se développe avec un art plus cherché. Leonora, petite fille de province, arrive à Madrid chez sa jeune tante Doña Clara pour attendre l'occasion d'un mariage sortable. Don Garcia, le soupirant de la tante, fait la cour à Leonora, et, pour répondre aux reproches de la jeune fille, il lui dit : « Je change parce que je trouve mieux. » La jeune fille, voyant plus tard que ce galant ferait un fort mauvais époux, donne sa main à un autre et répond à son tour aux reproches de Don Garcia : « J'ai changé pour trouver mieux. » Les autres pièces d'intrigue, comme par exemple *Tout est chance* (*Todo es ventura*), la *Feinte malheureuse*, sont loin de valoir les comédies que nous venons de parcourir. Les *Seins privilégiés*, la *Cruauté pour l'honneur*, le *Châtiment de l'amitié*, sont de purs drames, qui tous contiennent de remarquables scènes, mais qui manquent d'ensemble et de concentration. Les caractères de femmes ont beaucoup de variété chez Alarcon. Ce sont des créations très dissemblables

et très bien réussies que la Teodora du *Tisserand*, la Flor de *Ganar amigos*, l'Inès de l'*Examen des maris*, la Jimena des *Seins privilégiés*, la Leonora de *Changer pour trouver mieux* et l'Alima de la *Manganilla de Melilla*. Alarcon, par le soin qu'il prend de retracer des caractères véritablement humains, est celui, de tous les dramatistes espagnols, qui se rapproche le plus de l'ordre d'idées qui a prévalu dans l'école française du XVIIe siècle.

II.

Rojas, Moreto.

Don Francisco de Rojas y Zorrilla doit à son remarquable drame *Don Garcia del Castañar* l'honneur de figurer parmi les six auteurs de premier ordre du théâtre espagnol. Ses autres pièces, formant un total d'une soixantaine d'ouvrages, sans compter les *autos*, seraient parfaitement à leur place entre Antonio Solis et Matos Fragoso. On ne sait à qui faire remonter la responsabilité de ces classifications de fantaisie, qui se trouvent adoptées on ne sait pour qui, et que personne n'ose blâmer qu'avec des précautions oratoires infinies. Rojas est un dramatiste de premier ordre en Espagne, au même titre que Thomas Corneille l'est

en France. Les critiques espagnols qui admettent la susdite classification comme article de foi concentrent tous leurs éloges sur *Garcia del Castañar*, qui est en effet un ouvrage de haut mérite, le seul de ce genre qu'ait produit l'auteur; mais ils laissent malgré eux entrevoir le fond de leur pensée sur les autres drames. Ainsi, Martinez de la Rosa dit que Rojas se rapproche beaucoup de Moreto par les bonnes qualités et qu'il le surpasse par les mauvaises. Rien selon lui de plus immoral que *No hay ser padre siendo Rey*, de plus ridicule que les *Aspics de Cléopâtre*, de plus absurde que *Sainte Isabelle reine de Portugal*, ouvrages qui semblent les rêves d'un homme en délire (*sueños de un delirante*). Il blâme dans l'idole les traits d'esprit faux et alambiqués, les niaiseries enfantines, les métaphores grotesques, et enfin tous les défauts qui peuvent enlaidir la poésie dramatique. Martinez de la Rosa distingue pourtant deux hommes en Rojas, l'un extravagant et affecté, l'autre plein de grâce et de naturel. C'est un moyen terme pour mettre sa conscience d'accord avec le préjugé. Selon lui, l'auteur qui délirait dans la *Sainte Isabelle*, montre une grande invention dans la comédie intitulée *Donde hay agravios no hay celos* et dans son autre comédie *Entre bobos anda el juego*.

Don Ramon de Mesonero Romanos, qui publia en 1861 une édition nouvelle de Rojas, commence par louer dans son auteur l'énergie, le naturel et la grâce de l'expression, la profonde connaissance de la société de son temps et du cœur humain en général, l'art de

conduire une action et de lui prêter de l'intérêt ; mais il avoue qu'aucun dramatiste n'a porté plus loin « l'indiscipline, le faux ton et le manque de dignité. » Il ajoute, une fois en train de dire ce qu'il pense : « La critique moderne ferme les yeux et se bouche les oreilles devant ces énormes égarements de l'esprit. » Un critique allemand moderne, le baron de Schack, dans son *Histoire de la littérature dramatique espagnole*, après avoir attribué à l'auteur de *Garcia del Castañar* une imagination puissante, une fantaisie créatrice, un langage fougueux et élevé, l'art de peindre les passions tragiques et le don de l'esprit comique, après l'avoir enfin comparé à Calderon, juge à propos d'ajouter : « *Seulement*, il lui manque, pour se soutenir à cette hauteur, un jugement sain et le goût raisonné de l'art... Notre poëte avait une certaine affection pour le rare et l'exagéré ; on s'en aperçoit dans l'arrangement capricieux de ses plans et dans l'extravagance de ses détails. Quand il s'abandonne à cette propension, il engendre de véritables monstres, sortis d'une imagination fiévreuse, offrant des caractères aussi répugnants que peu naturels. » Il faut donc en rabattre beaucoup sur la réputation faite à Rojas, de l'aveu même de ses juges les plus favorables.

A mon sens, ni Rojas ni même Moreto qui lui est supérieur ne méritent de figurer au premier rang sur le Parnasse dramatique espagnol, à côté de Lope, de Calderon, de Tirso et d'Alarcon. Un abîme les sépare, celui du génie.

Rojas n'est pas un inventeur comme Lope, comme Tirso, comme Alarcon ; ses arguments sont généralement pris dans d'autres comédies et appropriés à sa manière. *No hay ser padre siendo Rey* (*Il n'y a pas à être père quand on est Roi*) est le sujet de la pièce de Guillem de Castro, *la Piedad en la justicia ;* le fameux *Don Garcia del Castañar* lui-même n'est pas sans quelque analogie avec le *Jaloux prudent* de Tirso, avec le *Commandeur d'Ocaña* de Lope de Vega, avec la *Lune de la sierra* de Velez de Guevara. De son côté, Rojas a fourni à Thomas Corneille son *Bertrand de Cigarral*, à Scarron son *Jodelet maître et valet*, et à Rotrou son *Venceslas*. Les principaux drames historiques de Rojas sont, après *Don Garcia del Castañar : No hay ser padre siendo Rey ; El Caïn de Cataluña ; Tambien la afrenta es veneno*. Parmi les principales comédies, il faut citer : *Entre bobos anda el juego ; Obligados y Ofendidos ; Abre el ojo ; Donde hay agravios no hay celos*. Beaucoup de pièces de Rojas contiennent de bons passages ; mais, pour dire la vérité, Rojas n'a composé qu'une bonne pièce : c'est *Don Garcia del Castañar* (ou de la Châtaigneraie). On a célébré dans tous les temps le haut mérite de ce drame, et M. Habeneck en a donné une traduction française. L'action en est fort simple, et elle repose sur le thème éternel de l'honneur. Elle se passe au temps d'Alphonse XI. Le héros de l'aventure est un cavalier, dont le père, Garcia Bermudo, fut jadis compromis dans une conspiration, ce qui l'oblige, lui Don Garcia, à vivre dans sa terre près de Tolède, où il mène la vie

de gentilhomme laboureur. Le Roi, près d'entrer en campagne contre les Maures, a fait appel à la générosité de ses vassaux ; Don Garcia a envoyé au trésor royal une somme si considérable, que le souverain veut venir en personne, mais incognito, voir ce laboureur si bon patriote. Un courtisan de la suite de Don Alphonse, frappé de la beauté de Doña Blanca, femme de Garcia, s'introduit nuitamment chez elle; mais il est surpris par le mari, que l'on croyait absent. Garcia laisse échapper le coupable, croyant que c'est le Roi. Blanca s'enfuit pour éviter la vengeance de son mari, qui la soupçonne injustement de connivence. Garcia est appelé au palais, où il se trouve en présence de Don Alphonse. Tout à coup il pousse un cri de joie en reconnaissant que son offenseur n'est pas celui à qui ses respects et sa fidélité son dus, et il court poignarder Don Mendo, le vrai coupable. Le Roi lui pardonne et le réconcilie avec Blanca. Don Garcia suivra le Roi à la guerre, et il s'écrie en partant : « Que le tambour tonne, la foudre du Castañar éclatera sur les Maures ! »

Le caractère de Garcia, celui de la charmante Blanca, sont des plus brillants et des plus sympathiques qu'on ait vus au théâtre, en admettant toutefois, pour ce qui regarde Garcia, la teinte de férocité, qui répugne toujours à nos mœurs. Les scènes, bien liées entre elles, se développent naturellement, sans avoir recours aux incidents forcés. Le dialogue est net, vigoureux et concis, surtout dans les situations pathétiques. La description des mœurs campagnardes et du bonheur



qui habite cette aldea, si riche et si tranquille, amène des périodes lyriques d'un style pittoresque et plein d'aménité, quoique parfois un peu entaché de *cultisme*. Rien de plus simple et de plus émouvant à la fois que l'arrivée de Don Garcia au palais après les aventures funestes du Castañar. Le Roi et Don Mendo, le courtisan coupable, sont en scène. Garcia va s'incliner devant Don Mendo, qui lui répond, en lui montrant Don Alphonse : « Voici le Roi, Garcia. — O mon malheureux honneur! murmure à part le mari outragé, qu'ai-je vu? » Et il prend la main du Roi pour la baiser. « Quittez ma main ! interrompt Alphonse. Comme vous êtes pâle ! — Sire, un homme bien né doit l'être quand il a perdu l'honneur. Je vais vous confier mon secret. — Qui vous a offensé? — J'ignore son nom. — Signalez-le-moi. — Je le ferai. (*A part, à Don Mendo :*) Je voudrais vous parler d'une affaire importante hors d'ici. — Je vais vous attendre dans l'antichambre. — Courage, mon cœur, courage ! » Garcia sort et rentre bientôt, en remettant au fourreau son poignard teint de sang, et l'on entend dans la coulisse le dernier soupir de Mendo.

Plusieurs autres drames et comédies de Rojas contiennent d'excellentes scènes, et surtout des vers charmants. Il excelle dans les descriptions de caractères comiques, témoin le portrait de Don Lucas de Cigarral, tracé par Caballera dans *Entre bobos anda el juego*, et la vie de l'étudiant de Salamanque, racontée par le valet Crispinillo dans la pièce qui a pour titre : *Obligados y Ofendidos*. Moscon, le valet

de Don Lope, prend une singulière consultation de son maître dans la comédie intitulée : *No hay amigo para amigo.* « Nous voilà seuls, Moscon, que veux-tu ? — Seigneur, ce n'est rien ; mais je suis scrupuleux. Quelqu'un m'a mis ses cinq doigts sur la figure. — Et tu l'as souffert ? Qui t'a fait cela, et comment ? — Seigneur, de cette manière. (*Il lève la main sur son maître.*) — Arrière, bouffon ! Voyons : t'a-t-on donné un coup de poing ou un soufflet ? — Un coup de poing, je ne l'aurais pas souffert ! — C'eût été moins ? — Je ne sais, Monsieur, lequel est le meilleur. — A main ouverte, c'est pis. Et qu'as-tu fait ? — Je l'ai reçu. — Je ne saurais garder chez moi un homme déshonoré. — Que faut-il faire, Monsieur ? — Mourir noblement. — Monsieur, payez-moi mes gages, et adieu ! »

Don Agustin Moreto y Cabaña est un poëte charmant et très fécond, qui naquit à Madrid en 1618. Vers l'année 1657, il prit l'habit ecclésiastique et devint chapelain du cardinal archevêque de Tolède, Don Baltasar de Moscoso y Sandoval. L'archevêque lui confia la direction de l'hôpital Saint-Nicolas, qu'il venait de réunir à la confrérie de Saint-Pierre du Refuge. C'est dans cet asile que le poëte mourut, en 1669. Par esprit d'humilité, il voulut être enterré au *Pradillo del Carmen,* c'est-à-dire dans le cimetière des pauvres de cet hôpital auquel il avait consacré ses soins. C'est dans le même esprit que le cardinal Don Bernardo de Sandoval y Rojas, oncle du Duc de Lerme, se faisait enterrer sous une porte avec cette épitaphe : *Pulvis, cinis et nihil.*

Cette sépulture de Moreto dans le Pradillo del Carmen a donné lieu à une fable qui a passé pour une vérité jusqu'à nos jours. On inventa que Moreto avait voulu reposer dans le cimetière des suppliciés ou des pendus (*de los ahorcados*), qui est contigu au Pradillo, et l'on donna pour explication à cette fable une autre fable plus absurde encore, en attribuant ce vœu au meurtre secret du jeune Medinilla que l'on mit à la charge du poëte défunt. Or Medinilla mourut en 1620, comme le constate l'élégie de Lope sur sa fin malheureuse, et nous avons vu que Moreto naquit en 1618. Cette invention a été démasquée, il y a une douzaine d'années, par une lettre de Don Joaquin Manuel de Alba, adressée au dernier éditeur de Moreto.

Le nombre des pièces écrites par Moreto, soit seul, soit en collaboration, se monte à cent huit. Il faut ajouter à ce chiffre quarante autres ouvrages dramatiques, tant autos que loas, bailès et entremesès; total, cent quarante-huit, sans compter ce qui n'est pas venu jusqu'à nous. Trente de ces ouvrages ont été écrits en collaboration avec Matos, Cancer, Villaviciosa, Rosete, Martinez, Belmonte et Sagredo. L'une de ces pièces : *La Vie et la Mort de san Gaëtan*, compte à elle seule cinq collaborateurs de Moreto, parmi lesquels Avellaneda, Diamante et Matos. Beaucoup de ces ouvrages sont de commande et devaient être livrés en quelques jours. Moreto n'avait pas la facilité poétique de Lope de Vega, ce qui explique ses fréquentes collaborations.

L'écrivain que nous examinons n'a pas le génie inventif. Sans parler du *Licencié Vidriera*, emprunté,

pour la pensée du moins, car les événements diffèrent, à une nouvelle de Cervantès, ce qui était le droit de l'auteur dramatique, Moreto prend à Lope de Vega *El mayor imposible* pour en faire sa comédie de *No puede ser*. Son *Beau Don Diego* n'est autre chose que *el Narciso en su opinion* de Guillem de Castro ; *le Meilleur Ami c'est le Roi* est une imitation de la pièce de Tirso de Molina *l'Amour et l'Amitié ; l'Occasion fait le larron*, une refonte maladroite de la charmante pièce du même poëte *la Paysanne de Vallecas*. *Celui qui nous chassera de chez nous viendra du dehors* se compose de deux sujets de Lope, dont *l'Eau ferrugineuse de Madrid*. Le *Vaillant Justicier* ressemble beaucoup aux *Fiancés d'Hornachuelos* et à l'*Infançon d'Illescas*. Au même Lope reviennent encore quelques bribes de la comédie la plus célèbre de Moreto. Le fameux *Desden con el desden* doit certes quelque chose au *Miracle du dédain* et à la *Vengeance des femmes*, aussi bien qu'à la comédie de Calderon, *Pour vaincre l'amour il faut vouloir le vaincre*, et à celle de Tirso, *la Jalousie se guérit par la jalousie*.

Après cette part faite, disons que ce poëte de second plan se distingue par de très précieuses qualités. Il se préoccupe parfois plus que ses confrères de la vraisemblance et de la partie matérielle de ses plans ; ses dénoûments sont généralement bien amenés. Ses dialogues ont du naturel. Il pousse cependant le gongorisme plus loin qu'aucun de ses contemporains ; il en abuse surtout dans les pièces galantes. Sa meilleure

comédie, *el Desden con el desden*, est toute semée de ces pointes qui paraissent aujourd'hui si ridicules, et qui étaient alors le *nec plus ultra* du bon goût.

Comme Alarcon, Moreto cherche à dessiner des caractères plutôt qu'à embrouiller des intrigues, à la manière de Lope et de Calderon; toutefois il profite des procédés connus, selon la nature des sujets qu'il traite. Son style n'approche pas de celui des maîtres; il n'a ni l'élégance de Lope, ni l'esprit pétillant de Tirso, ni la profondeur d'Alarcon, ni l'élévation de Calderon. Moreto cherche la comédie de mœurs, mais en petit, comme Dancourt. Dans le drame, il ne cherche ni l'idéal ni l'héroïque ; il ne se hasarde jamais, et pour cause, dans les sphères supérieures. Je trouve d'excellents fragments dans *les Juges de Castille*, dans *le Beau Don Diego*, dans *el Parecido* , dans *Trampa adelante;* mais ce ne sont que des fragments. *Les Juges de Castille* s'annoncent comme une étude historique intéressante, mais l'action s'embrouille bien vite, et les personnages qui la surchargent inutilement ôtent à cette pièce tout le charme qu'elle pourrait avoir. *El Parecido* reflète agréablement d'autres compositions qui l'avaient précédé. *Le Beau Don Diego* est une charge, au lieu d'un portrait. Le personnage du gracioso n'a rien de franc et de naturel. Le ton des personnages sacrifie trop à la convention. Le gracioso de *Trampa adelante* forme le pivot d'une action amusante, sans être neuve. En somme, pour trouver une pièce complète chez Moreto, il faut arriver forcé-

ment au *Desden con el desden*. C'est là son cheval de bataille, comme *Garcia del Castañar* est celui de Rojas.

Le sujet de cette comédie, qui donna à notre Molière, en quête d'un sujet de pièce galante pour le service de la cour, l'idée de la *Princesse d'Élide*, appartient à un genre très goûté en Espagne et qui n'a jamais pu s'acclimater en France. L'héroïne du *Desden* est Diana, fille du comte de Barcelone, qui dédaigne tous les prétendants et qui finit par s'éprendre d'un jeune homme timide, parce qu'il n'a pas l'air de la remarquer. Ce jeune homme, le Comte d'Urgel, aime Diana, sans oser révéler son secret à personne. La scène de la dernière épreuve, qui amène le dénoûment, est vraiment charmante dans ses détails, à part le gongorisme que je supprime. Pour obliger le jeune Carlos à se déclarer, Diana lui fait une fausse confidence. Elle lui dit qu'elle est décidée à accepter la main du Prince de Béarn, mais qu'avant de conclure elle désire avoir son avis. Quoiqu'il sache que cette question est une ruse, Carlos ne peut s'empêcher de frémir, et quelques instants il reste sans pouvoir répondre.

« Eh bien, dit Diana, pourquoi ce silence? Qui donc vous trouble ainsi? — Je ne suis qu'étonné, Madame! Depuis quand avez-vous cette idée? — J'y songeais depuis longtemps, hier je pris ce parti. — Et moi, répond Carlos, c'est hier aussi que je me suis décidé à aimer. — Vous pouvez bien tout me dire, je ne vous ai rien caché. — Madame, c'est Cintia que j'aime. — Cintia? — N'ai-je pas fait un beau choix? Jamais je ne

vis dans une femme tant de beauté unie à tant d'esprit! Qu'avez-vous, Madame? il semble que cela vous fâche! Vous ne répondez pas? — Votre aveuglement me laisse sans voix, car je n'ai jamais rien aperçu de semblable chez Cintia. — Est-il vrai? nous nous ressemblons en cela. — Pourquoi? — Parce que vous ne voyez pas la beauté de Cintia, comme je ne vois pas les qualités du prince de Béarn. Nous nous ressemblons à ce point, que dans le même moment nous médisons, vous de celui que vous aimez, et moi de celle que j'aime. »

Après cette fausse confidence, Carlos va s'éloigner; Diana le retient: « Mais que trouvez-vous de beau chez Cintia? Quelles paroles, quelles pensées ont pu vous faire croire qu'elle était spirituelle? En vérité, vous avez mauvais goût! — Mauvais goût, Madame? Cintia se promène là-bas. Même de loin, voyez comme sa beauté justifie mon opinion! voyez ces beaux cheveux retenus par un réseau! voyez dans ses yeux l'heureuse puissance qui me rend esclave, ses lèvres couleur de corail qui semblent teintes dans le sang de la blessure qu'elle m'a faite!..... Permettez-moi d'aller de ce pas la demander pour femme à votre père! »

Diana demeure attérée, et son dépit trahit enfin son amour. Polilla, le valet de Carlos, dit à son maître pour conclure: « Les frictions du dédain lui ont rendu la vie. Nous avons fait sur elle une belle cure (1). »

(1) Las unciones del desprecio,
Señor, la vida la han dado.
Gran cura hemos echo en ella.

Le temps ne me permet pas de passer en revue les productions si diverses de Moreto, depuis les drames religieux, comme *Sainte Théodore*, la *Justice de Balthazar*, *Saint Gil de Portugal*, l'*Élection du pape Pie V*, *Sainte Rose du Pérou*, depuis la tragédie et le drame, représentés par *Antiochus et Séleucus*, le *Vengeur de son offense*, les *Juges de Castille*, la *Force de la loi*, jusqu'aux pièces comiques, aux comédies de mœurs, aux comédies d'intrigue à la Calderon, jusqu'aux entremesès et aux farces. Dans cette moisson touffue il y a beaucoup de bon grain et plus encore d'ivraie. Le bizarre, et même le grotesque, se substitue souvent à l'originalité. Ainsi nous voyons dans la *Négresse par honneur* (la *Negra por el honor*) une jeune femme qui, pour échapper aux violences d'un misérable, donne ses habits à son page et se fait passer pour une esclave de la maison, après s'être barbouillée de suie le visage. Dans le remarquable discours préliminaire placé en tête de son édition des *Œuvres* de Moreto, Don Luis Fernandez-Guerra y Orbe range l'auteur parmi les éclectiques, et il le loue, avec raison, d'avoir varié les ressorts de son action, s'éloignant en cela de Calderon, qui multiplie outre mesure les dames voilées et les coups d'épée. « Moreto, dit-il, a toujours peint des réalités, et non des ombres, et, sous ce rapport, il mérite les éloges de la postérité ; il a soigneusement varié ses types, aussi bien que ses œuvres. » Aucun auteur ancien ne compte autant de pièces restées à la scène. Pendant les dix années qu'il passa au couvent du Refuge, à Tolède, Moreto ne cessa pas de

travailler pour le théâtre et de correspondre avec ses collaborateurs et ses amis, Matos Fragoso, Geronimo Cancer et le grand Calderon. Il terminait son drame religieux qui a pour titre *Sainte Rose du Pérou*, lorsqu'il mourut, en octobre 1669, à l'âge de cinquante-un an et demi. Calderon, né en 1600, lui survécut douze années.

III.

Les auteurs de second ordre : Solis, Cubillo de Aragon, Matos Fragoso, Diamante, Hoz y Mota, Candamo, Zamora, Cañizarès.

Les auteurs dramatiques de second ordre, qui font cortége aux grands poëtes que nous venons d'examiner, sont en nombre si considérable que nous n'entreprendrons pas même d'en donner la nomenclature. Les plus connus, ceux qui méritent l'attention de la critique, sont : Solis, Cubillo de Aragon, Matos Fragoso, Diamante, Hoz y Mota, Candamo, Zamora et Cañizarès.

On connaît Don Antonio de Solis comme l'historien de la *Conquête du Mexique;* ce n'est que par hasard qu'il sacrifie à la muse dramatique. Ses comédies sont au nombre de neuf, parmi lesquelles *l'Amour à la mode*

et *Un niais en fait cent* se sont maintenues au théâtre jusqu'à notre temps. Scarron arrangea pour la scène française *l'Amour à la mode*, sans même en changer le titre. Ces ouvrages se distinguent par un dialogue d'un franc comique, par des reparties piquantes, et çà et là par une certaine grâce qui n'est pas sans charme. L'auteur fut moins heureux dans les sujets héroïques : *Eurydice*, *Triomphes d'amour* et *les Amazones*. Pourtant, dans *la Prison du secret* (*el Alcazar del secreto*), il sut trouver quelques effets à la Calderon, et il dramatisa avec succès la nouvelle de Cervantès *la Gitanilla de Madrid*. Solis, après avoir été successivement secrétaire du Comte d'Oropesa, puis secrétaire du Roi, puis official de la secrétairerie d'Etat, et premier *chroniste* des Indes, prit l'habit religieux, à l'âge de cinquante-sept ans. Il mourut après dix-neuf ans de pratiques religieuses, ayant renoncé au théâtre dès le jour où il entra dans les ordres.

L'un des noms populaires de ce temps fut Don Alvaro Cubillo de Aragon, poëte de Grenade, auteur de plus de cent pièces, parmi lesquelles on distingue *le Comte de Saldaña; Bernardo del Carpio*, qui lui fait suite, et *les Poupées de Marcela*. De ces cent pièces il n'en est parvenu jusqu'à nous qu'une trentaine, devenues rares. Cubillo vécut à Madrid de 1646 à 1654. Ce fut un poëte de cour, grand écrivain de panégyriques et faiseur de dédicaces. Il raconte ainsi dans ses vers l'une des magnificences du Roi à son égard : « Je lui remis mon ouvrage, dit-il, et il me donna la réponse en or. Pour quatorze lignes il me donna quinze

doublons. Quel lynx aurait pu voir quinze dans quatorze? »

Don Juan de Matos Fragoso est l'un des auteurs hispano-portugais qui brillèrent dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut chevalier profès de l'ordre du Christ, et fit représenter à Naples ses premiers ouvrages. Matos composa beaucoup de comédies en collaboration avec Moreto, Diamante, Cancer, Zabaleta et autres. Le nombre des pièces de ce poëte fécond passe le chiffre de soixante-dix. Celles qu'on lit encore aujourd'hui avec intérêt sont : *Le Sage dans sa retraite; Le Charbonnier de Tolède; Il vaut toujours mieux se taire; Avec l'amour il n'est pas d'amitié; Le Traître contre son sang; L'Amoureux de sa femme.* Il ne se gênait pas plus que Moreto pour arranger les pièces des autres et les donner sous son nom en en changeant le titre.

Le *Sage en sa retraite* passe avec raison pour le véritable titre de gloire de Matos Fragoso. Ce drame a pourtant le tort de ressembler beaucoup au *Garcia del Castañar*, non-seulement par le sujet, mais par la façon dont il est traité. La description suivante, faite par le laboureur Juan, semble être détachée de l'œuvre de Rojas : « Tout l'horizon que la vue peut embrasser, depuis cette chaîne de montagnes voisine jusqu'à cette profonde vallée plantée de hauts oliviers, me reconnaît pour son maître, et mes troupeaux couvrent la terre verdoyante en si grand nombre, que, lorsqu'ils se sont désaltérés dans le plus profond ruisseau et qu'ils passent à l'autre bord, le ruisseau reste à sec et donne

la mesure de leur soif. Le miel des essaims de mes ruches est si abondant qu'il ressemble à des quenouilles d'or quand le soleil les éclaire. Mes pressoirs emplissent les tonneaux ; et, quoique le nombre de ceux-ci soit presque infini, puisqu'on les double quand revient octobre, le fruit de mes vignes est si considérable qu'à chaque vendange il me faut de nouvelles tonnes. Je tiens mon blé quelques jours amoncelé dans mes greniers, en attendant qu'on lui creuse des silos ; la terre garde ainsi l'or de mes épis, en attendant qu'à l'automne je les rende à ses sillons. »

Juan Bautista Diamante, contemporain de Matos Fragoso, est l'imitateur du *Cid* de Corneille, dont nous avons parlé plus haut. Corneille fut accusé en France d'avoir imité et presque traduit Diamante, quand le contraire était arrivé. Ce Diamante doit à peu près à ce seul fait l'honneur d'une notoriété posthume que ses ouvrages ne lui auraient pas donnée. Il naquit en Castille, quoiqu'on l'ait cru longtemps Portugais. Ses services militaires lui valurent l'habit de Saint-Jean et la commanderie de Moron. Vingt-quatre pièces seulement figurent dans l'édition première de ses *Œuvres*, publiée en 1670-1674 ; mais il en écrivit un bien plus grand nombre. La *Juive de Tolède*, qu'on lui attribue généralement, paraît, d'après les recherches modernes, devoir être attribuée à Mira de Mescua. Il obtint dans son temps un succès très réel, et les acteurs aimaient à jouer ses pièces, parce qu'ils y trouvaient une grande abondance d'hyperboles et de fantaisies poétiques fort à la mode vers la fin du dix-

septième siècle. Il contribua beaucoup à perdre l'art dramatique. Dans l'une de ses comédies, Philippe, l'un de ses héros, commence ainsi le récit de ses aventures : « Mon père, puisque je n'en connais pas d'autre, fut le Nil, ondoyante muraille qui tire par sept bouches sept bombes de neige. » Il dit plus loin que *l'encre de la nuit est tombée sur le papier de l'eau* : *El tintero de la noche echo en el papel del agua.* »

Hoz y Mota n'a produit qu'un bon ouvrage : c'est *le Châtiment de l'avarice* (*el Castigo de la miseria*). Ses autres pièces n'ont aucune valeur ; on en connaît environ une douzaine. Il exerçait des fonctions publiques, et il était en même temps auteur et censeur royal. Son *Châtiment de l'avarice* doit beaucoup à l'*Aulalaria* de Plaute et à l'*Avare* de Molière, et, outre cela, il prit la fable de son sujet dans une nouvelle de Maria de Zayas. Le valet de cet avare décrit ainsi la vie de son maître : « Il habite un petit galetas qu'il appelle sa chambre. La niche de Saint-Alexis serait, auprès de ce réduit, une salle spacieuse. Ce qu'il mange est si peu de chose, qu'on le pèse par once ; un anachorète ne s'en contenterait pas... Il économise la lumière dans les jours de lune, et, les autres jours, il s'éclaire, pendant qu'il se couche, avec des bouts de bougies qu'il a dérobés aux voitures. Pour économiser encore, il dénoue dans la rue ses hauts-de-chausses, ses bas et ses souliers ; en montant l'escalier, il déboutonne son pourpoint et il ôte son manteau. S'il veut du vin, il va aider à servir la messe deux ou trois fois, et chaque fois, avant que le servant

en titre ait prélevé sa part clandestine, il en verse dans un flacon qu'il a eu soin d'apporter. »

Hoz y Mota prit pour collaborateur, dans l'une de ses pièces, son ami Bances Candamo, auteur de vingt-quatre comédies, de quatre autos et d'une foule d'ouvrages de littérature et d'administration. Plusieurs de ces ouvrages, comme le *Duel contre sa Dame*, l'*Esclave dans des fers d'or*, *Pour son Roi et pour sa Dame*, restèrent longtemps au répertoire et sont encore lus aujourd'hui. Candamo représente l'un des coryphées de l'école qui ne tarda pas à perdre le théâtre en Espagne. C'était un gentilhomme instruit, fort bien en cour depuis la mort des illustres poëtes officiels du palais, Calderon, Moreto et Solis. Il vécut sous le règne de Charles II. Les théâtres étaient alors tellement ruinés, qu'en 1679, pour célébrer les fêtes du mariage de Charles avec Marie-Louise d'Orléans, on ne put trouver dans la capitale trois troupes de comédiens. Candamo devint l'ordonnateur des représentations royales, et, pour cette fonction, il recevait de Sa Majesté une pension annuelle de mille ducats. Sa faveur lui valut des ennemis ; il fut grièvement blessé dans un duel. Le Roi lui envoya ses médecins, et il ordonna que l'on versât des tombereaux de sable devant sa maison, située dans la rue d'Alcala, pour que le malade n'entendît pas le bruit des voitures. Après avoir occupé divers emplois brillants, Candamo mourut si pauvre qu'on l'enterra par charité.

Zamora et Cañizarès écrivirent la plus grande partie de leurs œuvres dans le siècle suivant et quand l'in-

fluence française commençait à s'étendre sur la littérature espagnole. Ces deux auteurs demeurèrent pourtant fidèles au genre national ; aussi peut-on les considérer comme fermant en Espagne l'ère de la littérature dramatique du dix-septième siècle. Zamora, gentilhomme du roi Philippe V, s'efforça de suivre, quoique de très loin, les traces de Calderon. Sa comédie intitulée *l'Ensorcelé malgré lui* (*el Hechizado por fuerza*) fut toujours très applaudie. Il eut le tort de refaire le *Don Juan* de Tirso de Molina. Outre ses drames et ses comédies, il écrivit des opéras comiques (*zarzuelas*), des entremesès, des bailès et diverses poésies détachées. Il fut censeur royal pour les pièces de théâtre. Le répertoire de Zamora, publié en deux volumes, compte dix-sept ouvrages ; mais il en existe d'autres, dont partie a été imprimée en cahiers séparés, au nombre de seize. Zamora est inférieur à Cañizarès, qui compte dans son œuvre, composée d'environ cent pièces, tout un répertoire assez original de farces ou de comédies grotesques, appelées *comedias de figuron*. On joue encore *el Domine Lucas*, où le poëte a mis en scène un hidalgo provincial infatué à ce point de son arbre généalogique, qu'il l'emporte sur le terrain où il doit se battre pour s'en servir comme d'un bouclier. Il fait remonter l'origine de sa famille à cent deux mille années avant le Christ. Les autres héros de la charge, comme le Don Laine des *Sorcelleries de l'amour*, le Don Policarpo de l'*Illustre Laveuse de vaisselle*, le Baron de Pinel dans la comédie de ce nom, le Pablos dans la *Vie du grand Fourbe*, sont

des caractères comiques, de bas comique il est vrai, très ingénieusement développés. Cañizarès a tiré *La mas ilustre Fregona* d'une nouvelle de Cervantès, mais *el Domine Lucas* n'a rien de commun avec la gracieuse comédie de Lope qui porte le même titre. Parmi les drames de notre poëte, on estime surtout celui qu'il a intitulé *el Picarillo en España*. Je place au moins sur la même ligne, pour l'intérêt dramatique et la vigueur des situations : *Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre*, c'est-à-dire : *Pour purifier leur honneur, le père et le fils rivaux*. Ce drame est pensé, combiné et écrit dans la manière de Calderon, et plusieurs de ses scènes produisent un très émouvant effet. J'en donnerais une analyse avec citations si je ne comprenais la nécessité de clore ce chapitre.

IV.

Les comédiens et les comédiennes sous Philippe IV et sous Charles II.

Ne quittons pas pourtant le XVII[e] siècle espagnol sans dire quelques mots des principaux comédiens qui jouèrent sur les théâtres de Madrid, et qui créèrent les rôles écrits par tant de poëtes éminents. Sous Philippe IV, c'est-à-dire de 1621 à 1665, quatre troupes

principales exploitaient les théâtres de Madrid et étaient mandées à la cour pour jouer devant Leurs Majestés, soit au Palais, soit à Buen-Retiro ou à Casa-de-Campo. Ces troupes étaient dirigées par quatre célèbres *empresarios* : Roque de Figueroa, Heredia, Vallejo et Avendaño.

Nous trouvons en première ligne parmi les acteurs en renom : Santiago Ortiz, Alonso de Olmedo et Sebastian de Prado, jeunes premiers (*galanès*), qui divisaient la cour et la ville en deux camps. Sebastian de Prado accompagna à Paris l'infante Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, avec une compagnie d'artistes dont il était le chef. Il amassa en France une assez belle fortune, puis se retira dans un couvent de Madrid, après s'être fait ordonner prêtre. Nous rencontrons ensuite un gentilhomme du nom d'Antonio de Castro, qui se fit comédien par amour et qui épousa Antonia Granados, plus connue sous le pseudonyme de la *Divina Antandra ;* puis Alonso de Moralès, *le prince des comédiens*, qu'on appelait aussi *le Divin* (*el Divino*). Celui-ci avait gagné sa célébrité sous Philippe III, ainsi que sa femme Josefa Vaca. Lope de Vega loue le talent des deux époux, qui avaient joué dans sa comédie intitulée *les Créneaux de Toro*. Puis vient Damian Arias de Peñafiel, l'un des plus célèbres, qui se fit moine, mais qui déserta le couvent. Un contemporain, Caramuel, dit, en parlant de ce comédien *insigne* : « Il avait une voix claire et argentine, une mémoire imperturbable, un jeu expressif et animé. Sa manière de réciter était pleine de grâce, et Apollon

semblait diriger chacun de ses gestes. Enfin, les plus fameux prédicateurs de Madrid venaient l'entendre pour apprendre à bien dire. »

La troupe de Figueroa, qui comptait parmi ses comédiens Arias de Peñafiel, possédait, pour les premiers rôles de femmes (*primeras damas*), Ana de Barrios, qui créa plusieurs des personnages de Tirso de Molina. C'était une Napolitaine, recueillie et adoptée en Italie par le comédien Jacinto de Barrios. Elle eut l'ocasion de rendre à son père adoptif le service qu'elle en avait reçu, car elle alla à Rome se jeter aux pieds du Saint-Père pour réclamer la délivrance de son bienfaiteur; on l'avait emprisonné, et l'on se disposait à le condamner pour avoir rompu sans dispense un vœu religieux prononcé dans sa jeunesse. Francisca Baltasara, qui représenta les *primeras damas* et les femmes travesties en cavalier, appartenait à la troupe d'Heredia. Au milieu de ses triomphes, elle renonça au théâtre et s'enferma dans un couvent près de Carthagène, où elle mena une vie de pénitente et où elle mourut. Caramuel assure que Maria de Cordoba y de la Vega, appelée communément Amaryllis, et qui vécut sous Philippe III et sous Philippe IV, était merveilleuse dans son art. Elle récitait, chantait, dansait et jouait de divers instruments. Quevedo écrivit un *romance* en son honneur. Parmi les célébrités de ce temps, il faut compter encore Maria de Heredia, femme du directeur, Maria Riquelme, ou la *Damiana*, « comparable par ses charmes aux plus belles de l'antiquité, égale par son talent aux plus illustres

modernes et les surpassant toutes par sa vertu. » Elle était douée, dit son biographe, d'une imagination si vive, que, lorsqu'elle était en scène, elle pâlissait selon la circonstance, à la grande admiration du public. Elle faisait partie de la troupe de son mari, Manuel Vallejo. La Damiana devint très dévote à la fin de sa carrière. *El Cronista de los Comicos* raconte qu'en l'année 1631 elle se fit recevoir dans la confrérie de Notre-Dame de la Novena. On l'enterra, en 1656, à Barcelone, au couvent des Récollets, dans la chapelle des comédiens.

Entre les actrices renommées de ce temps, Maria Calderon occupe assurément le premier rang, non par la supériorité de son talent, mais par le rôle qu'elle joua dans l'histoire en donnant naissance au second Don Juan d'Autriche, qu'elle eut du roi Philippe IV, en 1629. Elle aussi finit dans la dévotion ; elle reçut l'habit de religieuse des mains du nonce du Pape, qui fut depuis Innocent X.

Complétons cette liste en citant encore Barbara Coronel, qui était presque un homme au dire de Pellicer (*mujer casi hombre*). Cette amazone portait des habits d'homme et cheminait toujours à cheval par les rues. Quand mourut son mari, elle fut soupçonnée de meurtre et poursuivie par la justice. Francisca Bezon, autre *primera dama*, joua en France, à l'époque du mariage de l'infante Marie-Thérèse, et revint très riche à Madrid. Elle épousa Vicente Olmedo, comédien comme elle.

Maria de Navas est qualifiée par Casiano Pellicer

d'actrice Protée. Elle se maria, dit-il, divorça, se remaria, se sépara de son nouveau mari, et parut sur la scène tantôt en jeune première, tantôt en *galan*. De comédienne elle se fit dévote, puis elle redevint comédienne, et mourut finalement dans cette profession. Quant à Eufrasia Maria de Reyna, dont le vrai nom était Catalina Hernandez, elle quitta son mari, qui exerçait à Séville la profession de sellier, pour s'engager dans une troupe partant pour le Portugal. Elle écrivit de là à l'un de ses amis pour lui demander la grâce de la faire veuve. Le mari disparut tout à coup ; on le crut mort ; mais, par le conseil du mari de la Bezon, il faisait semblant de l'être. Eufrasia se remaria, devint veuve et se maria de nouveau. Soudain, au milieu de ses triomphes, le sellier reparut et déféra sa femme à l'Inquisition, qui voulut bien la rendre à ses admirateurs des *corralès*, en ordonnant toutefois qu'elle serait séparée de son dernier mari. Elle refusa de rentrer chez le sellier et se retira dans un hôpital, où elle mourut exemplairement.

Sous Charles II, c'est-à-dire de 1665 à 1700, Damian de Castro fut le plus renommé et le plus applaudi des comédiens de Madrid. Il jouait à merveille les comiques-charges ou de *figuron*. Le roi Charles II et, après lui, Philippe V le tinrent en grande estime. Les femmes paraissent avoir fourni, sous le règne de Charles II, plus de sujets distingués que les hommes. Manuela Escamilla débuta à l'âge de sept ans dans la troupe de son père, Juan Ranillas, à Madrid ; elle se maria à treize ans, devint veuve à quinze, et se remaria

secrètement à un personnage de la cour. Maria de Navas, fille d'un harpiste de la comédie, débute, en 1687, au théâtre de Valence, où elle joue avec succès les rôles d'amoureux sous les habits d'homme. Elle se maria deux fois et entra au couvent, d'où elle sortit plus tard pour remonter sur le théâtre. Mariana Romero, l'une des *primeras damas* de Madrid, entre aussi au couvent au milieu de ses succès de théâtre ; mais, bientôt dégoûtée de la vie monastique, elle rompt ses vœux et meurt peu de temps après. Clara Camacho se convertit également en jouant un *auto sacramental* à Valence.

Toutes les actrices n'allaient cependant pas au couvent ; beaucoup continuaient jusqu'au bout leur vie mondaine, comme cette Antonia Infante qui, pour faire ressortir la blancheur de son corps, couchait dans des draps de taffetas noir.

CHAPITRE XXXIV.

XVIIe SIÈCLE.

THÉATRES ITALIEN, ALLEMAND, NÉERLANDAIS.

I.

Théâtre italien.

Décadence complète de l'art dramatique en Italie. — Quelle est la cause de ce fait? — Revue des *secentisti* qui ont écrit des pièces de théâtre.

C'est au moment où le théâtre français prend son essor le plus puissant que le théâtre italien, après ses belles tentatives du seizième siècle, retombe dans un néant que rien n'explique de prime abord au milieu d'un temps de calme politique et de paix absolue. On a coutume d'attribuer cette décadence si complète et si prématurée au despotisme des Princes, à l'absorption intellectuelle du royaume des Deux-Siciles par ses suzerains espagnols et à diverses autres raisons qui n'en sont pas. La cause est ailleurs. Nous remarquerons d'abord que le nombre des centres littéraires n'avait pas diminué en Italie et que les académies étaient devenues au contraire plus nombreuses que jamais.

Il se créait même dans ce pays une école de critique plus savante que celle du siècle précédent. Davila écrivait son *Histoire des guerres de religion* ; Bentivoglio, son *Histoire des guerres civiles des Flandres*. Les disciples de Marini abusaient bien du jargon poétique à la mode, mais la France et l'Espagne avaient aussi dans les veines de ce sang exubérant, ce qui ne les empêchait pas de porter au plus haut point la gloire de leur théâtre.

Jamais dans aucun pays la production dramatique ne fut à la fois plus féconde et plus absolument nulle qu'elle le fut en Italie au dix-septième siècle. On ne rencontre pas dans cette période un seul ouvrage que l'art puisse avouer, et ce serait perdre son temps que de parcourir avec quelque suite cette lande inculte où pas une fleur n'a poussé.

Sans chercher dans les arcanes de l'histoire et de la philosophie la cause cachée de ce néant, je crois qu'il suffit, pour l'expliquer, de le rapprocher du succès éclatant de cette nouveauté qu'on appelait l'Opéra. Nous avons vu quel développement ce genre prit tout d'abord et comment il envahit l'Europe. Les Italiens se donnèrent avec furie à ce divertissement, et sur presque toutes les scènes de la Péninsule le chant remplaça la parole. La comédie et la tragédie, reléguées dans les académies, ne furent plus que des choses archaïques composées non plus en vue de la représentation, mais pour les bibliothèques. Trois spécimens de pièces font les frais de cette période : d'abord la tragédie classique, fausse, déclamatoire ; cette pièce est toujours la même,

les noms seuls sont changés; vient ensuite la pastorale, plus ou moins imitée du Tasse ou du Guarini ; enfin la pièce excentrique, bizarre plutôt qu'originale, comme la *Centaure* et *l'Amour dans le miroir*, de Giambattista Andreini, comme le *Mariage des Muses*, de Giovanni Giacomo Ricci. Laissons de côté la tragédie, et occupons-nous succinctement des autres genres.

Lorsqu'on parcourt quelques séries de ces productions des *secentisti*, on reconnaît que la plupart furent écrites, sans la moindre préoccupation de la scène, par des érudits et non par des poëtes dramatiques. Certaines d'entre elles atteignent des dimensions impossibles, comme par exemple la *Fiera* (la *Foire*) du trop célèbre Michelangelo Buonarroti, neveu du grand artiste florentin. La *Fiera* n'a pas moins de cinq journées, chacune en cinq actes ; total : vingt-cinq actes, sans compter cinq introductions de plusieurs scènes chacune. Dans ce fatras inextricable on voit figurer, à côté de personnages réels, toute une armée de personnages allégoriques : le Commerce, la Pauvreté, l'Industrie, la Parcimonie, le Mensonge, l'Intérêt, la Fraude, la Rapacité, l'Hypocrisie. On se croirait revenu au temps des *sotties* et des *moralités*. Dans la cinquième journée, paraissent même des abstractions, comme la Vie civile, la Vertu distributive, etc.

L'introduction de la première journée nous montre des soldats las de la guerre et de la pauvreté ; ils envient le sort des marchands, « qui vivent enfilant des paroles vides dont ils tirent des piastres et des

sequins, tandis que les pauvres soudards boivent les sirops si amers et si âpres de la patience. » L'Art se présente sur son char traîné par les Fatigues, qui se demandent quand leurs maux prendront fin. Le Commerce, gros et gras, avoue « qu'il n'est pas précisément la justice, mais une personne beaucoup plus sociable. Il est celui sans qui toutes les nations iraient nues, comme les chiens et les ânes. » Il n'est plus aussi brillant qu'il l'était au temps des grands Florentins, mais il se présente néanmoins pour inviter les assistants à visiter une foire sur une terre nouvelle, qui n'a pas encore de nom; il les engage à y conduire avec eux leurs femmes, qui y trouveront toutes les bagatelles dont elles sont friandes : rubans, gants et sachets odorants. Cette foire, sous la surveillance du podestà Evandro, fournit au poëte un thème de conversations satiriques où toutes les classes sociales trouvent leur compte. C'est un pêle-mêle de marchands, de soldats, d'infirmiers, de douaniers, de palefreniers, d'aliénés, de dames, de gentilshommes, d'écoliers, qui passent et repassent, sans que l'on puisse deviner pourquoi, et qui le plus souvent interviennent sous forme de chœur, comme dans la comédie grecque. Il n'existe pas la moindre trace d'action ni de plan dans cette folie, et j'ose défier qui que ce soit de la lire sans impatience jusqu'au bout. Tout son mérite paraît consister dans le dialecte toscan populaire de l'époque, que l'auteur manie agréablement, et dans quelques tableaux satiriques assez bien tracés. Mais, d'un bout à l'autre, je le répète, rien qui ressemble à une action drama-

tique. Le traître de poëte, dans son conpliment final au public, a le front de lui dire encore, après la torture qu'il vient de lui infliger : « Cinq journées ennuyeuses et accablantes employées pour la Foire, c'est bien long, comme vous voyez. Pour chasser la sombre nuée de vos cœurs, le Maître déploie les rayons de sa grâce, et veut que les jours suivants se passent en joutes, en rires et en tournois.... Vous êtes donc invités à lutter, à combattre et à rire, et tout cela en restant assis et en regardant. Les bannières resteront déployées quatre jours encore. » Cette *licenza* finale semble indiquer que le Grand-Duc de Toscane, ou le *Maître*, aurait fait jouer ces vingt-cinq actes de la *Foire* en plein air. On doit supposer, si le fait est vrai, que le Grand-Duc, pour ne pas accabler ses pauvres Florentins, aura fait représenter les cinq journées de la pièce en cinq jours réels.

La seconde œuvre de Buonarroti le jeune est une comédie rustique qui a pour titre la *Tancia*. Tancia est la contraction florentine du nom de Constance. Cette comédie ne compte, Dieu merci ! que cinq actes réguliers, ornés pourtant d'un petit prologue récité par la Fée de Fiésole, ralliée à la domination florentine par les vertus des Médicis. Cette pastorale se distingue par un point très curieux, c'est qu'au lieu de copier les poétiques exagérations de l'*Aminta* et du *Pastor fido*, et d'idéaliser les amours champêtres, elle fait du réalisme et démontre la folie du citadin, voulant épouser une villageoise, qui n'a ni ses goûts ni ses manières. Le père de la Tancia, quand le jeune

Pietro lui demande la main de sa fille, lui répond : « Qu'elle y consente par un oui, et nous irons à l'église, où le prêtre vous mariera. Il vous dira : Au nom de Dieu, je vous donne la Tancia, fille de Lise et de Giovanni Brunchi ! et il écrira que je n'ajoute ni maison ni dot et que vous l'entretiendrez de votre patrimoine. Prenez ma fille par la main. Bien ! Ne voyez-vous pas qu'elle vous la donne? Allons, Tancia, tu consens, n'est-ce pas? Elle vous a donné la main, la voilà engagée. Il n'est besoin ni de sel ni d'huile. » Pourtant le mariage ne s'effctue pas au dénoûment ; le jeune Pietro, revenu de ses erreurs, épouse une demoiselle de la ville, et la Tancia un gros garçon de village qu'elle aimait.

Giovan Battista Andreini, le fils de cette charmante Isabelle Andreini, comédienne et poëte, qui eut tant de succès à Paris, dans la troupe italienne, à la fin du siècle précédent, acquit lui-même comme auteur une certaine réputation pendant le premier tiers du dix-septième siècle. Il faisait partie de la nouvelle troupe des *Fidèles* (*i Fedeli*), appelée d'Italie par Marie de Médicis, à qui il dédia son *Adamo*. Il avait épousé, en 1601, une jeune Milanaise, qui devint une actrice célèbre, sous le nom de la Florinda, et qui accompagna trois fois à Paris la troupe de son mari. Il épousa en secondes noces une excellente comédienne du nom de Lidia, qui fut la compagne de sa vieillesse. En 1652, elle jouait à Milan le principal rôle dans un drame religieux de son mari : *Madeleine pénitente*. Si les ouvrages de Giovan Battista ne sont pas excellents, au

moins ne pourra-t-on pas dire qu'ils manquent d'originalité. La *Centaure* (la *Centaura*), l'*Amour dans un miroir*, la *Sultane*, reposent, il faut l'avouer, sur de curieux sujets. La Centaure est une jeune fille, comme toutes les autres, qui retrouve sa famille au grand complet, composée de personnages moitié homme et moitié cheval, ce qui produit un singulier effet dans la maison de son père adoptif. Lidia est une autre folle qui s'amourache d'une jeune fille nommée Florinda, dont elle a vu les traits dans un miroir. Les deux demoiselles jurent de ne jamais accepter la main d'un époux. Hâtons-nous d'ajouter que Florinda est un garçon déguisé, ce qui simplifie la difficulté.

Quant à la *Sultane*, elle arrive de Constantinople à Naples, où elle retrouve dans Lelio le père de son enfant. Il y a là des Turcs et un ambassadeur persan, qui rappellent les mamamouchis de Molière. Seulement la pièce d'Andreini est moins gaie que le *Bourgeois gentilhomme*. Ce même Andreini a composé une tragédie en vers et en cinq actes sur l'histoire de nos premiers pères. On a prétendu que la tragédie d'Andreini avait inspiré à Milton son *Paradis perdu*. Je ne vois de commun entre les deux ouvrages que les faits de la Bible et les lieux communs que tout poëte en peut tirer. Ce qui me plaît le plus dans l'*Adamo*, du comédien de Marie de Médicis, c'est la série de gravures naïves dont l'édition originale est illustrée. Ces dessins sont vraiment très ingénieusement composés et très riches en inventions diaboliques.

Giovan Battista, outre ses comédies, écrivit trois

poëmes sacrés et un poëme profane. Il publia aussi divers traités sur la profession de comédien, et entre autres le *Teatro celeste*, où il donna la biographie de tous les comédiens qui, touchés de la grâce divine, fournirent à l'Église des saints, des pénitents et des martyrs.

Le *Mariage des Muses*, de Giovanni Giacomo Ricci, appartient aussi à ce genre de comédies impossibles qui n'ont pas été écrites pour être représentées. La scène se passe sur le Parnasse. On y rencontre le poëte de la *Divine Comédie*, Dante Alighieri, débitant des douceurs à la Muse Uranie, Pétrarque contant fleurette à la fois à Terpsichore et à Thalie. Ludovico Ariosto est l'amant de Calliope, en rivalité avec le Tasse, et Guarini soupire pour les charmes d'Euterpe. Le poëte Sannazar garde les moutons de la montagne sacrée, et cultive les bonnes grâces d'Erato. Le gai conteur Boccace remplit les fonctions d'entremetteur de ces amours multiples. Virgile est le valet de chambre d'Apollon; Horace, son échanson. Le satirique Martial remplit dans la maison la charge d'écuyer tranchant. Ovide est l'avocat des amoureux.

G. Giacomo Ricci, en plaçant ces grands hommes dans les circonstances vulgaires de la vie, fait contraster avec la petitesse des vues la solennité du langage, et il a soin de conserver à chacun le cachet particulier de son style. Il cherche aussi les contrastes plaisants dans la relation sociale des personnages; ainsi Guarini, l'auteur du *Pastor fido*, cette imitation de l'*Aminta*, est le valet du Tasse et porte sa livrée.

Apollon consent, au dénoûment, à ce que les doctes sœurs épousent les cygnes de l'Arno. C'est Minerve qui préside aux mariages et qui les unit. Dante et Uranie reçoivent pour dot, avant d'entrer en ménage, le sommet de l'Hélicon; Pétrarque et Thalie auront l'Hippocrène pour s'y mirer et s'y laver; Calliope et le Tasse prendront possession des sables d'or et de l'eau d'argent du fleuve de l'Hélicon. A Euterpe et à Guarini, Apollon donne le beau laurier né de Daphné. Le bouffon de la pièce dit à ce propos que « ce laurier promet aux époux de l'ombre pour l'été et de bonnes sauces pour l'hiver. » G. Giacomo Ricci produisit une autre comédie allégorique du même genre sous le titre de *la Poésie mariée* (*la Poesia maritata*), qu'il dédia au cardinal Barberini, et qui fut imprimée à Rome en 1632.

L'illustre famille des Comtes de la Rovère, d'Ancône, fournit, à l'histoire de l'Italie du XVIIe siècle, trois auteurs dramatiques : les comtes Prospero, Pietro et Guidubaldo Bonarelli. Le plus inconnu est en même temps le plus fécond. Le comte Prospero fit surtout des mélodrames, c'est-à-dire des poëmes destinés à la musique. Beaucoup de ces ouvrages furent écrits pour les représentations de la cour. Ainsi, l'*Exil d'amour* fut joué à Ancône pour célébrer la venue dans cette ville de la princesse Claudia de Médicis, et l'on représenta les *Joies du ciel* pour les noces de Ferdinand II, grand-duc de Toscane, avec la princesse Victoria d'Urbin. Le *Soleil amoureux de la nuit* est dédié à cette même Princesse. La *Folie de Roland*

s'intitule opéra en récitatif, et *Médor amoureux* porte le nom de tragédie *avec dénoûment heureux* (*tragedia di lieto fine*).

Celle des tragédies de Prospero Bonarelli qui a pour titre *Soliman* est restée célèbre dans les fastes de la bibliographie, plutôt que dans les annales littéraires, par la raison qu'elle contient cinq gravures et un frontispice de Jacques Callot, vrais chefs-d'œuvre d'art. La dédicace est adressée à Cosme II, grand-duc de Toscane. Le héros de cet ouvrage n'est pas le grand Soliman II, empereur des Turcs, mais un certain Roi de Thrace qui ressemble à tous les rois de tragédie. Une belle-mère, pour assurer la couronne à son fils du second lit, fait périr le premier-né de son mari et s'empoisonne ensuite pour se punir de ses forfaits ; tel est l'argument banal du fameux *Soliman*, qui a plus de célébrité que de mérite. Les comédies et les pastorales forment le reste de l'œuvre.

Le comte Pietro, frère de Prospero, publia trois mélodrames et une pastorale, et l'autre frère, le comte Guidubaldo, se fit connaître par sa *Filli di Sciro* (*Philis de Scyros*), dont le succès passa les Alpes. Le sieur Pichon publia à Paris, en 1631, une traduction de l'ouvrage italien, sous le titre de : *La Filis de Scire, comédie pastorale en cinq actes*. Le sieur Du Cros avait donné, en 1630, une première traduction française de la pièce de Guidubaldo, et, en 1669, l'abbé Des Torches en fit une troisième traduction, ce qui n'empêcha pas Dubois de Saint-Gelais d'en publier une quatrième, en 1704. Jamais on ne vit succès mieux constaté.

L'académie des *Intrépides*, dont l'auteur était membre, dédia le livre au Duc d'Urbin, et le célèbre chevalier Marin orna l'ouvrage d'un prologue en vers de sa façon.

Il est facile de voir, dès les premiers vers du dialogue, que l'auteur est un des disciples de ce grand corrupteur de la poésie italienne. Melisso, berger de la campagne de Smyrne, demande si les fleurs des champs ne sont pas des étoiles tombées sur la terre. Sireno son interlocuteur, voulant dire qu'il pleut à verse, dit que la mer tombe des nues et que les fleuves courent dans l'air. La complication de l'intrigue consiste uniquement dans des suppositions de personne ; Melisso est cru le père de Clori, et il ne l'est pas ; Tirsi, sous le nom de Niso, est à la fois le prétendu de Celia et le mari de Filli. Aminta épouse enfin Celia, quand on a reconnu que le prétendu Niso n'est autre que Tirsi, l'époux de la bergère Filli, qui elle-même n'est autre que Clori. Ce bel imbroglio, presque impossible à démêler, fut regardé comme l'idéal de la pastorale dramatique.

Marchant sur les pas des Bonarelli, Andrea Salvadori célèbre à son tour les noces d'Odoardo Farnèse et de Marguerite de Toscane, princes de Parme et de Plaisance, en faisant représenter sa *Favola della Flora*, ou *l'Anniversaire des Fleurs*. Jupiter a ordonné que la terre, comme le ciel, aurait ses étoiles, c'est-à-dire des fleurs. Les fleurs doivent naître des amours de Zéphyre et de Chloris, nymphes des vallées toscanes. Mercure désarme l'amour et remplace ses flèches d'or par des flèches de plomb qui engendrent la haine.

Cupidon se rend alors aux enfers et en ramène la jalousie, qui brouille Chloris et Zéphyre. Mais bientôt, l'amour ayant retrouvé ses traits, les larmes dont Zéphyre a inondé la terre se changent en fleurs, et Chloris, sous le nom de Flora, prédit les grandeurs futures de Florence. Les Muses viennent arroser les lis, qui deviennent l'emblème héraldique de la maison ducale de Parme.

Tous les poëtes de ce temps se donnent à la pastorale et à l'opéra avec une ardeur incroyable. Gabriele Chiabrera, l'un des plus féconds, écrit l'*Alcippe*, l'*Amour exilé*, *Méganire*, *Orizia* et la *Plainte d'Orphée*. Dès le commencement du siècle, il avait fait représenter à Florence le *Rapt de Céphale*, pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis. D'autres continuent, pour les bibliothèques, la comédie érudite du siècle passé. Giambattista della Porta, Napolitain, publie l'*Astrologue*, la *Carbonaria*, la *Cintia*, la *Fantesca*, la *Turca*, la *Tabernaria* et une foule d'autres ouvrages taillés sur ce modèle. Leonardo Salviati, l'académicien de Florence, qui avait pour surnom l'Enfariné, et qui datait de la fin du siècle précédent, publie *l'Écrevisse* (*il Granchio*) et *la Spina* (*l'Épine*) ; Nicolo Barbieri, dit Beltrame, le comédien à qui l'on doit l'*Inavvertito*, dont a profité Molière dans son *Étourdi*, donne une série d'ouvrages variant de la tragédie sainte à la farce ; mais dans tout cela, je le répète, pas une œuvre de quelque valeur. L'Italie se relèvera, heureusement, au XVIII[e] siècle, non pas précisément par l'originalité de ses productions, mais par un progrès réel dans

l'art dont Métastase, Goldoni et Gozzi, chacun en son genre, seront les plus remarquables représentants.

Les auteurs n'avaient pas à regretter pourtant l'absence de comédiens de talent. Les troupes fixes et nomades étaient fort nombreuses en Italie et à l'étranger ; elles comptaient, dans tous les emplois, des artistes renommés. Ceux qui jouèrent à Paris suffiraient à eux seuls pour donner la plus favorable idée du personnel dramatique italien du XVIIe siècle. C'est d'abord Nicolo Barbieri, dit Beltrame, parce que, dans les comédies, il représentait d'ordinaire un personnage bergamasque de ce nom. Le roi Louis XIII le combla de cadeaux et de gratifications. C'était un grand défenseur de son art, et il écrivit maints traités en l'honneur de la comédie honnête. Coris Eularia était une belle blonde qui faisait partie de la troupe des *Fidèles*, sous la direction de Giovanni-Batista Andreini ; elle fut partout accablée de bravos et de sonnets. Brigida Bianchi, qui joua aussi en France, fit imprimer à Paris, chez le libraire Cramoisy, une comédie qu'elle avait traduite de l'espagnol. Sa renommée d'actrice, acquise en Italie, fut confirmée au delà des monts. Au théâtre, on l'appelait Aurelia. La troupe des Fidèles comptait aussi, parmi ses illustrations féminines, Margherita Garavini, de Bologne, qui épousa le capitaine Rinocéros, l'un des bouffons de la compagnie. Son directeur, G.-B. Andreini, en fait un juste éloge dans l'un de ses écrits. Les auteurs du temps célèbrent aussi les mérites d'Agata Calderoni, dite Flaminia ; d'Antonia Isola, dite Lavinia ; de Vit-

toria Cantella Bajardi; de Clarini Virginia, qui se faisait appeler au théâtre Rotalinda, et de beaucoup d'autres encore qui, dans les diverses villes de l'Europe, soutinrent honorablement la vieille gloire de l'histrionisme italien, à côté des virtuoses du chant.

II.

Théâtre allemand.

Enfance prolongée de l'art dramatique. — Les auteurs et les pièces de cette période.

L'Allemagne du XVIIe siècle a étudié les auteurs dramatiques de l'antiquité; elle a vu jouer les traductions de Shakspeare et des Espagnols; elle n'est pas absolument étrangère au mouvement littéraire que Corneille et Molière ont produit de l'autre côté du Rhin; cependant elle semble, de parti pris, rester, en matière de théâtre, rivée au *statu quo* du XVIe siècle, et elle ne tente pas le moindre effort pour en sortir. Martin Opitz, le créateur du langage poétique moderne, le chef d'école qui mérita, comme l'Anglais Chaucer, le surnom de *Père de la poésie*, écrit quelques ouvrages pour la scène allemande, et ne réussit qu'à mettre au monde l'opéra de *Daphné*, d'après le poëme italien

d'Ottavio Rinuccini, et deux imitations de l'*Antigone* de Sophocle et des *Troyennes* de Sénèque. Comme en Italie, l'opéra se répandit rapidement dans toutes les cours princières de l'Allemagne, et de là dans les villes, qui bâtirent des théâtres pour fêter dignement ce nouvel hôte La *Daphné* d'Opitz, représentée à Dresde en 1627, ouvrit le chemin aux pièces en récitatif, qui envahirent successivement Leipzig, Hambourg et Nuremberg.

Nous voyons, d'un autre côté, Klai ou Claïus, préoccupé de la tragédie, remonter au beau temps des mystères et donner à Nuremberg son *Hérode égorgeur d'enfants* et son *Combat des anges et des dragons*, tandis que Simon Dach, l'un des élèves d'Opitz, fait représenter deux comédies lyriques et allégoriques : *Cléomède* et *Sorbuisa*. Le premier de ces ouvrages est une glorification du roi de Pologne Wladislas IV, et le second célèbre la civilisation de la Prusse, accomplie par Apollon et les Muses qui prodiguent leurs emphatiques éloges à la maison électorale de Brandebourg. « Voici, ô Muses, dit Apollon, le lieu que j'ai choisi pour y demeurer avec vous désormais, et que je préfère au Parnasse. — O Pregel, noble fleuve, répondent les Muses, bonheur à toi ! nous préférons tes sources limpides à la fontaine de Castalie. » Cette dernière pièce fut représentée à Kœnigsberg, en 1644. Le poëte nurembergeois Birken suit le courant italien et classique dans ses ouvrages intitulés : *Margenis* ; *Androfilo; Sylvia.* Le poëme dramatique de *Psyché* demeure son œuvre principale. Schoch s'éloigne de

cette route et tente une comédie de mœurs dans sa *Vie des étudiants* (*Das Studenten Leben*). Là, point d'unité dramatique, mais une peinture aussi fidèle que possible des mœurs des universités au XVIIe siècle. Mercure récite le prologue, et l'on entre ensuite dans la vie pratique des étudiants. Deux jeunes gens de la ville, avant de quitter la maison paternelle, reçoivent pour mentor Pickelhœring, le bouffon populaire que nous avons mentionné déjà.

« Écoute, lui dit le maître du logis avant de lui confier les deux futurs docteurs, aimerais-tu à voyager ? — Oui, Monsieur, si les cabarets ne sont pas trop distants les uns des autres. — Tu vas accompagner nos fils à l'académie ; on appelle ainsi l'école où les jeunes gens vont étudier. — Les étudiants, Monsieur ? Ne désigne-t-on pas sous ce nom des mangeurs de tripes, des garçons bottés qui battent le pavé tout le jour ? Pourquoi fourrer là vos enfants ? en voulez-vous donc faire des garnements semblables ? » En somme, les deux fils de famille, après une vie de débauche et d'oisiveté, se voient condamnés à l'exclusion, pendant qu'un jeune paysan de leur connaissance est reçu maître ès arts à l'unanimité des voix.

Un autre disciple d'Opitz, Andreas Greif ou Gryphius domine cette époque, si pauvre en génies dramatiques. On le considère comme un chef d'école et comme un régénérateur ; pourtant, si son bagage littéraire est nombreux, on ne saurait reconnaître dans ses compositions une pensée profonde, ni un mérite supérieur d'exécution. Il imita le Hollandais

Vondel, quand il aurait pu au moins choisir pour modèle Shakspeare, dont il avait vu représenter les ouvrages en Angleterre. Gryphius a produit quatorze pièces de théâtre, tant tragédies que farces, opéras et pièces allégoriques. Les tragédies ont pour titres : *Arminius ; Catherine de Géorgie ; Charles Stuart ; Papinien ; les Gébéonites* (traduction du hollandais). Parmi les farces, *Peter Squentz* et *Horribilicriblifax* ont conservé un certain renom.

Peter Squentz n'est autre chose qu'une nouvelle mise en œuvre du *Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare. Gryphius a voulu satiriser, dans le personnage du maître d'école Squentz, les pédants de son temps. Celui-ci réunit autour de lui le forgeron du village, maître Bulla le fabricant de soufflets, maître Klipperling le menuisier et quelques autres amis, et il leur tient le discours suivant : « Après avoir appris de dame Renommée que notre seigneur le Roi est grandement amateur de gaies tragédies et de magnifiques comédies, j'ai l'intention de représenter, avec la collaboration de votre habileté, une comédie pitoyablement belle, dans l'espoir non-seulement d'en tirer honneur et gloire, mais, pour nous tous, une bonne gratification. —Voilà qui est terriblement bien ! répond maître Bulla, je suis du jeu, quand même je devrais chômer pendant six semaines. — Mais quelle est la comédie que nous allons jouer ? — *Pyrame et Thisbé !* — Vous plairait-il de nous raconter leur histoire ? — Très volontiers ! Le Saint-Père de l'Église, Ovide, écrit, dans son beau livre *Memoriumphosis*, que Pyrame avait

donné rendez-vous à Thisbé près d'une fontaine. » Maître Peter Squentz raconte alors la catastrophe connue, et l'on se distribue les rôles. Il recommande à maître Klipperling le menuisier de dire tout d'abord qu'il n'est pas un vrai lion, à cause des femmes enceintes qui pourraient se trouver dans l'assemblée, et, pour plus de sûreté, il l'invite à laisser passer un bout de son tablier sous sa peau de bête féroce. Le menuisier, pour produire plus d'illusion, laissera même croître ses ongles et ne se fera pas raser jusqu'au jour solennel de la représentation.

Comme on le voit, cette invention ne dut pas coûter plus d'efforts d'imagination au poëte Gryphius que ne lui en coûta son autre farce intitulée : *Horribilicriblifax*, laquelle n'est qu'une pastiche des capitans du répertoire italien.

Le matamore allemand s'étonne que l'Empereur ait conclu la paix sans lui demander conseil. « N'est-ce pas moi qui ai tué d'une balle le Roi de Suède? dit-il; n'ai-je pas gagné la bataille de Nordlingen? n'ai-je pas conquis la Saxe? Vrai! je prendrai la tour de Saint-Étienne de Vienne par son clocher, et je la jetterai si rudement à terre, que le monde entier en tournera comme une boule de quilles ! »

Quand il se trouve en présence de la dame de ses pensées, il lui parle en ces termes: « *Nobilissima Dea!* œil du monde ! la plus illustre entre toutes les belles! la plus invincible des vertueuses ! votre esclave le plus soumis, le capitaine Horribilicriblifax, seigneur des éclairs et baron héréditaire de Mitraille-Tonnerre, vous

offre, à vous son Impératrice, ses services empressés, et vous souhaite, à l'aurore de ce jour, une félicité immortelle ! »

Jouant sur ce mot d'*immortelle*, la belle Célestine reproche au capitaine de souhaiter son trépas, puisque ce n'est que par la mort que l'on peut entrer dans la vie éternelle ; à quoi le capitaine répond : « Ma toute belle est aussi parfaite d'esprit que de beauté. Si je n'étais retenu ici par sa présence, il y a longtemps qu'à la tête des Vénitiens, j'aurais chassé le Turc de Constantinople.— Monsieur le capitaine, reprend la divine Célestine, nous vous dispensons, dans l'intérêt du bien public, de vous arrêter ici davantage. Nous ne voulons pas être cause qu'une si belle occasion d'agrandir la chrétienté se trouve perdue. »

Le poëte Gryphius naquit en Silésie, en 1616. Banni de son pays pour ses satires politiques, il consacra dix années à voyager en Italie, en France, en Angleterre et en Hollande, ce qui explique les divers ingrédients confus que l'on retrouve dans ses essais dramatiques. De retour dans sa patrie, la *Société productrice*, association dont il fit partie, lui donna le surnom d'Immortel. Il mourut subitement, en 1664, au milieu d'une assemblée des États provinciaux, dont il était membre.

Gryphius eut des élèves et des imitateurs, parmi lesquels il faut citer d'abord le Silésien Gaspard Lohenstein, auteur d'une tragédie qui obtint quelque renommée, et qui a pour titre *Ibrahim Bassa*. Elle fut représentée en 1650. Ses autres pièces sont une *Épicharis*, une *Cléopâtre* et une *Sophonisbe*.

La tragédie d'*Ibrahim* ouvre par un prologue où l'on voit l'Asie enchaînée par ses vices, racontant ses antiques grandeurs; puis commence une action des plus vulgaires. Au premier acte, le grand-vizir Ibrahim, qui s'est soustrait par la fuite aux persécutions que peut lui attirer l'amour déclaré de Soliman pour sa femme, se voit ramené à Constantinople et accusé de trahison. Les deux époux sont jetés en prison; mais les prières ni les menaces ne peuvent rompre la fidélité de la jeune femme, et le Sultan, vaincu par tant d'héroïsme, les rend à la liberté. Mais la femme du Sultan, la sultane Roxelane, fait étrangler Ibrahim pendant le sommeil de l'Empereur. Christian Weisse tenta de substituer un langage plus simple aux exagérations tragiques de l'école silésienne, qui avait pour chefs Gryphius et Lohenstein. Weisse, maître d'école à Zittau, fut à la fois historien, romancier, poëte dramatique, grammairien et rhéteur. Il publia plus de trente pièces de théâtre de différents genres. Voici un spécimen de son *Chaste Joseph*. Serès, la femme de Putiphar, et Joseph sont en présence. Serès est malade, et Joseph vient, de la part de son maître, lui annoncer la visite d'un savant médecin. « Qu'ai-je besoin d'un médecin? répond la belle amoureuse: avant qu'il ne devine mon mal, ma fièvre sera dissipée. » Et elle invite le jeune serviteur à lui tâter le pouls, car elle sait qu'il possède de vastes connaissances. Joseph affirme qu'il ne connaît rien à l'art de la médecine, et il fait mine de se retirer. Mais elle le retient et le prie de l'aider à chercher un ornement

qui s'est détaché de sa chevelure et qui a glissé le long de son épaule. Joseph baisse les yeux et répond que cela lui est impossible.

« Pourquoi impossible, mon Joseph ? réplique Serès prenant la main du jeune homme. — De grâce, Madame, laissez-moi partir ! — Vous resterez près de moi, car c'est vous qui avez causé mon mal. Tant que vous me délaisserez, je souffrirai, Joseph, et si ce jour se passe ainsi, demain je serai morte ! — Madame, revenez à vous ! — Ah ! mon cher cœur, songe à moi ! — Je ne suis qu'un misérable esclave ! — Mon amour te rendra la liberté. Je te donnerai tout ce que tu peux souhaiter, cher Joseph : mon cœur, ma personne et tous mes biens ! — Mais vous avez déjà donné tout cela à votre époux ? — Ne me tourmente pas plus longtemps avec ta simplicité. Viens et dis-moi pourquoi tu n'as pas voulu me comprendre ? — Arrêtez, Madame, et attendez que votre mari soit de retour. »

Parmi les comédies satiriques de Weisse, on cite principalement le *Machiavel campagnard* (*Baurischer Machiavellus*), représenté en 1679. Politicus est accusé devant Apollon d'avoir importé la fausseté dans le monde. Il répond que de tout temps la fausseté fut cultivée et pratiquée, et qu'on trouve des Machiavels au village comme à la ville. Apollon envoie des messagers pour vérifier le fait. Ses émissaires arrivent dans un cabaret de village, où trois paysans se disputent la place vacante d'Arlequin, et ils assistent à tous les complots et à toutes les cabales qu'organisent ces simples hommes des champs pour atteindre le but de

leurs efforts. C'est le maître d'école Scibilis qui obtient, à force de ruses, la place enviée, et qui en fait investir son client.

Je ne conduirai pas plus loin cette revue des auteurs dramatiques allemands du XVIIe siècle. Il est aisé de voir que, depuis Hans Sachs et Jacob Ayrer, ce genre de littérature n'a fait aucun progrès. Ce n'est qu'au siècle suivant que le génie dramatique s'éveillera en Allemagne. L'enfance a été longue, la virilité sera soudaine et puissante.

III.

Théâtre néerlandais.

Pieter Corneliszoon Hooft, auteur tragique, contemporain de notre Pierre Corneille, ouvre la série des poëtes dramatiques dont la Hollande s'honore. Fils d'un bourgmestre d'Amsterdam, il naquit dans cette ville, en 1581, et mourut en 1647, à la Haye, où il était allé assister aux funérailles du prince Frédéric-Henri. Il étudia le droit à Leyde, et, après avoir pris ses degrés, il visita la France, l'Italie et l'Allemagne. Il fut le Malherbe de son pays, en ce qu'il fixa sur d'autres bases les règles de la versification. A la France, il emprunta l'entrecroisement des rimes mas-

culines et féminines ; à l'Italie, la prosodie et la cadence du rhythme. Les tragédies de Hooft sont intitulées : *Granida*, espèce de pastorale en vers libres; *Gérard de Velse*, et *Bato* (*Baeto*) *ou l'Origine des Hollandais*. Ces pièces manquent absolument d'habileté dans leur mise en œuvre. Ce ne sont, à vrai dire, que des imitations de l'antique, avec les strophes du chant et les monologues, quoique l'argument soit toujours pris dans le monde moderne. Hooft écrivit aussi quelques comédies, parmi lesquelles celle qu'il intitule *Warenar* obtint un certain succès. *Bato*, que l'on regarde comme la meilleure des tragédies de Hooft, ne brille pas plus que les autres par la combinaison des moyens et des effets. C'est un poëme dramatique qui se déroule avec tranquillité, quoique le sujet, par lui-même, prêtât facilement à l'invention. Il met en scène l'héritier du Roi des Cattes (aujourd'hui les Hessois), chassé de son pays par sa belle-mère Penta, princesse finlandaise, espèce de Médée scandinave. A l'exemple de la Cléopâtre de *Rodogune*, Penta veut faire périr son ennemi Bato et sa femme Rycheldin au moment où ils jurent, en présence du Roi, une réconciliation sincère. Un feu magique caché dans la coiffure de Rycheldin la consume sur place, et donne à penser au peuple qu'elle tombe sous la colère céleste. Bato, suivi de ses amis, se réfugie dans une lande déserte hors du domaine de son père, et là, porté sur le pavois, il est proclamé souverain des Bataves. Si l'ouvrage est pauvre d'invention, s'il est inhabile à mettre les personnages en présence dans les conditions du drame, on ne peut lui

refuser une singulière vigueur d'expression et de réelles beautés lyriques, surtout quand le chœur prend la parole.

Autour de Pieter Hooft, gravitent quelques poëtes d'une importance secondaire, comme Willem van den Nieuweland, né à Anvers en 1584. Peintre distingué, en même temps qu'auteur dramatique, Nieuweland fut l'une des colonnes de la chambre de rhétorique, appelée *Oliftak* (*la Branche d'olivier*). Ses deux meilleures tragédies sont *Néron* et *Salomon*. Jacob van Zevecote, l'auteur du *Siége de Leyde*, était aussi un Flamand, qui de moine de l'ordre de Saint-Augustin devint protestant. Samuel Coster, l'un des fondateurs du théâtre de l'Académie, auteur des tragédies ayant pour titre *Isabelle, Ithis*, *Iphigénie*, faisait partie de la chambre de rhétorique, connue sous le nom de *In liefde blœyende* (*Fleurissant dans l'amour*).

Joseph van den Vondel, qui naquit à Cologne en 1587, jouit d'une plus grande célébrité que Hooft et les autres tragiques comtemporains, mais il appartient comme eux à l'école déclamatoire issue de Sénèque et des Français. Comme Hooft, Vondel employa le chœur et abusa des récits et des monologues. Aucun de ces deux poëtes, malgré leur mérite, qu'il ne faut pas méconnaître, n'a véritablement en lui le souffle dramatique, et tous deux sacrifient trop à la divinité universitaire.

La première tragédie de Vondel, *la Délivrance d'Israël*, fut jouée en 1612, à Amsterdam, par la chambre brabançonne, dite la *Fleur de lavande*. Elle débute

par l'apparition de Jéhovah dans le buisson ardent, et se termine par le passage de la mer Rouge. Le chœur marque la fin de chacun des cinq actes dont elle se compose. Vondel donne, en 1620, la *Destruction de Jérusalem*, puis des traductions de Sénèque : *Les Troyennes* (qu'il intitule *Hécube*) ; *Hippolyte ; Hercule furieux.* La tragédie de *Palamède* est considérée comme un progrès dans la manière du poëte néerlandais, quoique le reflet de Sénèque s'y fasse encore trop remarquer.

Il faut arriver à *Giselbert d'Amstel* pour rencontrer l'une des bonnes pièces de Vondel. Ce n'est pas que l'on y trouve une plus riche invention, ni un art plus subtil pour combiner les scènes et les opposer l'une à l'autre. Le sujet est simple et montre une préoccupation chez l'auteur, celle d'imiter non plus Sénèque, mais le second livre de l'Énéide. Giselbert d'Amstel, fuyant Amsterdam, sa ville incendiée et détruite par le Comte de Hollande, c'est Énée abandonnant les rivages de Troie. Le langage de cette tragédie est souvent expressif, mais les excès de lyrisme lui ôtent toute vérité. Les personnages procèdent par tirades hors de toute mesure. Le premier monologue de Giselbert, qui fait l'exposition de la pièce, ne remplit pas moins de quatre pages. Les chœurs, les messagers venant annoncer les événements qui se passent derrière le rideau, ne sont pas moins prolixes. Cette épopée dramatique, qui aurait pu avoir la couleur et le mouvement du *Goetz de Berlichingen*, de Gœthe, si l'auteur avait été moins préoccupé de l'imitation des anciens,

fut pourtant représentée en 1637, pour l'inauguration du théâtre d'Amsterdam. On la joue encore aujourd'hui, mais avec de nombreuses coupures. Vondel peignit énergiquement la figure d'Attila dans sa tragédie des *Vierges*, qu'il fit représenter, en 1639, à Cologne. Attila est amoureux d'Ursule. Le devin Bérémond lui reproche en ces termes sa faiblesse : « La terre n'est-elle pas votre esclave, votre main le marteau qui écrase tout comme verre fragile ? Élevé au camp des Scythes, vous avez sucé l'instinct de la guerre au sein maternel ; un bouclier fut votre berceau, la glace d'un ruisseau votre bain, un glaive le jouet de votre enfance. » *Les Fils de Saül* (1640) sont empruntés au second livre de Samuel. Puis vient la trilogie de *Joseph*, qui n'est qu'une traduction de Grotius. L'intrigue de *Marie Stuart* manque de liaison et d'intérêt, quoique l'expression y soit souvent d'une belle forme. « Esprits célestes, s'écrie le chœur après la catastrophe, recevez-la. O lion d'Écosse, comment laissez-vous ainsi torturer votre lionne ? Elle-même, comment s'est-elle métamorphosée en un timide agneau dévoré par le léopard femelle ? » *Les Habitants de la vallée des Lions* furent composés en 1648, à l'occasion de la paix de Munster. Les paysans de cette vallée ont encouru la colère du ciel. Pan les a condamnés à offrir annuellement aux traits d'un sauvage un jeune homme désigné par le sort. La belle Hagueroos, fille de Pan, sauve son amant en s'offrant elle-même pour victime. Elle accomplit ainsi la parole de l'oracle, qui a dit que la persécution cesserait le jour où le sau-

vage aurait visé au cœur de Pan lui-même. Parmi les épisodes de cette pastorale, je citerai une petite scène traduite par M. Van Lenep, l'un des écrivains les plus distingués de la Hollande. C'est une dispute à la manière de Théocrite, entre deux paysans, Warner et Godefroi, venus pour se plaindre au heemraet (shérif). Warner affirme que le valet de Godefroi a cassé la patte au meilleur de ses coqs; Godefroi répond que le chien de Warner a chassé son agneau dans le fossé, où il s'est noyé.

WARNER. — O crête rouge! pourquoi ta double couronne pend-elle si tristement? Où trouverais-je ton pareil? Non, Godefroi, je vous châtierai, la méchanceté est trop grande!

GODEFROI. — Et qui me rendra mon agneau?

LE HEEMRAET. — C'est au maître à payer le dommage.

WARNER. — On trouve partout des agneaux, mais jamais on ne vit dans notre village un coq pareil à celui que j'ai perdu. Quel autre, quelque brave qu'il fût, osa lui montrer le bec impunément? Quel rival n'a-t-il pas vaincu et aveuglé? Jamais coq usa-t-il avec plus de courage du bec et des éperons? Haletant, la tête ensanglantée, toujours au combat, il faisait voler les plumes de l'ennemi, tenant contre lui comme une muraille! Quel noble port il avait! quelle horloge il portait dans sa tête! de quelle voix fraîche et sonore il éveillait le village avant l'aube! Regardez-les bien, ces plumes rouges et dorées. O crête rouge, nul ne peut les voir sans te regretter!

Lucifer, la tragédie la plus connue de Vondel, date de 1651 et précéda de seize ans le *Paradis perdu* de Milton. Elle ne fut représentée que deux fois, par défense des magistrats. Cette pièce n'avait pas été écrite pour être jouée ; ses cinq actes, malgré l'éclat de leur poésie, durent paraître bien froids et bien longs. La jalousie de Lucifer contre l'homme, la nouvelle création de Dieu, sa rébellion et sa chute, remplissent tout le cadre de l'action, où ne vient se mêler aucun sentiment tendre. Le sujet de *Salomon*, excité à l'idolâtrie par l'une de ses femmes, appartient également au genre admiratif. A l'âge de soixante-douze ans, Vondel publia encore un *Jephté*, un *David*, un *Samson*, un *Adonias*. Il termina sa carrière dramatique, à plus de quatre-vingts ans, par les *Frères Bataves* ; *Phaéton* ; l'*Exil d'Adam* ; *Zunchin*, et *Noé*. *Zunchin* se passe en Chine ; le chœur est composé de missionnaires chrétiens. L'ombre de saint Xavier leur apparaît pour leur annoncer que le règne de l'usurpateur ne sera que passager. Le couplet suivant des compagnons d'Uranie, qui se moquent de la prédiction de Noé annonçant le déluge, est resté célèbre : « Si tout devait boire et périr, où donc irait le cygne, ce joyeux enfant des eaux qui ne se rassasie jamais de baisers ? Les flots n'éteignent pas son ardeur amoureuse ; c'est sur l'eau qu'il bâtit son nid. Des nourrissons ailés voguent avec lui sur les fleuves et sur les lacs. Il puise une vie nouvelle dans l'élément humide ; il y baigne son blanc plumage, et, jusqu'à sa dernière heure, il s'enivre de volupté. En mourant, il chante un

hymne joyeux dans les roseaux ; il brave gaîment la mort par une mélodie de triomphe. »

Poëte dès son enfance, Joseph Vondel ouvrit en 1610, en se mariant (il avait alors vingt-trois ans), une boutique de bonnetier, dont il abandonna la direction à sa femme. Il put ainsi se livrer au travail, sans craindre la misère. Il se lia avec tous les hommes instruits qui pouvaient lui donner de bons conseils, et il entretint une correspondance avec le poëte Hooft et avec Hugo Grotius. Sa tragédie de *Palamède*, dans laquelle les magistrats trouvèrent des allusions contraires à la foi orthodoxe, lui valut une sérieuse persécution. Après avoir été menacé de la pendaison, il en fut heureusement quitte pour une amende de trois cents florins. La mauvaise conduite de son fils le ruina, et, à l'âge de soixante-dix ans, il fut obligé d'accepter une place de commis au Mont-de-Piété. Vondel mourut à quatre-vingt-onze ans, le 5 février 1679.

A côté de Vondel il faut placer une autre illustration de cette époque, qui certes est bien loin de l'auteur de *Giselbert d'Amstel* pour l'élévation de la pensée et pour l'élégance du style, mais qui se distingue par des qualités toutes différentes. Je veux parler de Gerbrand Adrianszoon Bredero, né à Amsterdam en 1585, mort dans la même ville en 1618. C'était un enseigne d'artillerie, qui dans sa jeunesse s'était livré à la peinture. Bien que Bredero ait donné à la tragédie néerlandaise un peu plus de vérité que ses contemporains, il ne les dépassa ni par l'invention ni par l'habileté dramatique. Le naturel qu'il cherche touche parfois à

la trivialité. Autant Vondel est pompeux, autant Bredero est familier et quelquefois vulgaire. Ses meilleures œuvres sont ses *Kluchtspelen*, qui tiennent à la fois de la comédie par la finesse de l'observation, et de la farce par le choix des sujets et par l'emploi des personnages grotesques. Ses deux meilleures productions dans ce genre sont les pièces intitulées *le Brabançon espagnol* et *la Meunière*.

TABLE

DES

MATIÈRES DU TROISIÈME VOLUME.

Pages.

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

Poitiers. - Typ de A Dupré.



